Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno IX

N. 81 | Marzo 2020 | ISSN 2431 - 6739

Mohammad Rasoulof, un regista coerente del cinema iraniano contemporaneo

Il coraggio di raccontare la fatica di vivere sotto l'oppressione del regime teocratico, sfidando i processi, le condanne e i divieti di filmare

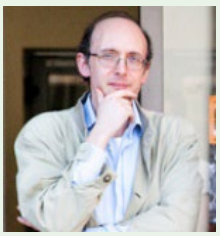
Giovanni Ottone

In Iran la Rivoluzione del 1978 - 1979 e la conseguente instaurazione della Repubblica islamica, determinarono una violenta contestazione nei confronti del cinema, visto come fenomeno di "corruzione morale". Tuttavia, successivamente, su sollecitazione dell'ayatollah Khomeyni, che proclamò che "il cinema deve educare il popolo", le relazioni tra il governo teocratico e il settore vennero riformulate. Di fatto il cinema narrativo venne rilanciato, non solo in termini produttivi, ma anche attraverso l'affermazione di una nitida connotazione autoriale, pur nel quadro di regole stabilite dal potere politico. E occorre anche considerare il controllo determinante del regime attraverso la censura che, imponendo drastiche convenzioni e limitazioni nella rappresentazione di relazioni e contatti fisici tra uomini e donne, condiziona pesantemente la mise en scène obbligando i registi a strategie e stratagemmi, attraverso l'uso di soggetti e tematiche che servono per veicolare messaggi e "verità" (ad esempio i bambini e la poesia persiana) e di ellissi e scelte di montaggio che evocano contenuti e immagini che sono proibiti o che comunque non possono essere filmati. Ne sono derivate alcune complesse questioni che sono determinanti per capire temi e contraddizioni espressi dai filmmaker in Iran. Ci limitiamo a enunciarne alcune: le relazioni tra cinema

segue a pag. 3

Mohammad Rasoulof

Fellini e il fantasma di La dolce vita nel tessuto di Intervista


Roberto Chiesi

Le sequenze di *La dolce vita* di Fellini dove appaiono insieme, nella stessa inquadratura, Marcello Mastroianni e Anita Ekberg, hanno acquisito, fin dal 1960 e sempre di più nel corso dei sessant'anni trascorsi successivamente, uno statuto mitologico e leggendario, una rilevanza di "icona" il cui impatto simbolico probabilmente ormai si identifica al cinema *tout court* anche per un pubblico generico e indifferenziato: l'immagine di Marcello e Sylvia che ballano al "Caracalla's" e soprattutto che si sfiorano, vicini, nella fontana di Trevi, rimanda alla dimensione stessa del cinema – del passato - come arte e spettacolo, come mitologia ormai "antica", alla pari di Charles Chaplin nei panni di Charlot o di Burt Lancaster e Claudia Cardinale che ballano nel *Gattopardo* di Visconti, o ancora, per scendere più in basso, a Clark Gable

segue a pag. 9

Pinocchio, Il burattino più celebre del mondo nel suo legame con il cinema

Nino Genovese

Sulla scorta del recente, grande successo di critica e di pubblico del film *Pinocchio* di Matteo Garrone, che ha anche ottenuto tre importanti Premi al Bif&st - Bari International Film Festival (21-28 marzo) analizziamo come il cinema – nel corso della sua storia ultracentenaria – si sia accostato al famoso personaggio collodiano, tratteggiandone le varie vicende e i loro sviluppi. *"Qui comincia, aprite l'occhio, / l'avventura di Pinocchio, / burattino famosissimo*

segue a pag. 12

Cinema e peste - Antigone

Natalino Piras

La situazione ho iniziato a inquadrarla al tempo della giovinezza, quando se mi giravo tutto attorno, per dirla come il *cantadore* Gavino Delunas fucilato alle Ardeatine, vedevo solo acqua e vento. Oppure, per dirla come il profeta Geremia, *"Esco in campagna/e vedo quelli che/ sono stati passati/a fil di spada./Dentro la città/la gente muore di fame"*. Tutte situazioni cinematograficamente documentate. Sulla rappresaglia nazista alle Fosse Ardeatine ci sono diversi film e sceneggiati televisivi. Pure se decontestualizzato rispetto a quel 24 marzo 1944, il più rappresentativo è il capolavoro neorealista *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini. Il camion che porta via i rastrellati, Anna Magnani falciata a colpi di mitra, don Pietro-Aldo Fabrizi legato alla sedia e poi abbattuto dal plotone d'esecuzione, sono la parte e il tutto del buio, quello delle Fosse, ma pure della volontà di Resistenza. La campagna e la città del profeta Geremia, l'assedio e la peste, trovano sintesi nei *Cannibali* (1970) di Liliana Cavani che ha come centro, come motivo ispiratore, come andata e ritorno narrativi, l'*Antigone* di Sofocle, rappresentata la prima volta ad Atene intorno al 442 a.C. come un presagio della guerra civile, del Peloponneso (431-404 a.C.), sanguinosa che tanta fame e peste comportò. I cadaveri insepolti per le strade, annota Tucidide. Ma chi è Ma chi è

segue a pag. 8

"Parasite 4 Oscar" di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Mino Argentieri (Pescara 13 Agosto 1927 - Roma 22 Marzo 2017)

Critico e storico del cinema, l'ultimo critico militante, grande sostenitore dell'Associazionismo di cultura cinematografica, nostro affettuoso compagno di tante lotte per garantire l'adeguata formazione del pubblico, l'accesso al cinema anche da parte dei ceti popolari, e per lo sdoganamento del cinema nel panorama culturale e accademico

Cecilia Mangini ricorda Mino a tre anni dalla sua scomparsa

Mino Argentieri nel 2016 nella sua abitazione romana mentre mostra il premio Ring! 4° edizione del festival della critica cinematografica con la direzione artistica di Alberto Barbera, Bruno Fornara, Nuccio Lodato e Lorenzo Pellizzari. Alessandria Ottobre 2005 premio conferito a Mino Argentieri per "Una vita da boxeur", collaudata metafora pugilistica per aver dibattuto, non senza ironia, scottanti temi e annose questioni sulla critica cinematografica (foto di Angelo Tantaro)

Mino Argentieri è nato nel 1927 all'inizio di un decennio affollato di grandi e di grandissimi, penso a Pier Paolo Pasolini e a Beppe Fenoglio. E' entrato per sempre nella mia vita non appena ho iniziato a frequentare il circolo del cinema che aveva fondato e che si chiamava Charlie Chaplin. Grazie a lui ho potuto immergermi nei film più importanti dei registi più importanti, quelli che insegnano a dire no alle storture economiche e sociali. Da Mino ho imparato che dire no a quanto ci viene imposto, accende dentro di noi una luce che ci illumina di tranquillità interiore. Ci sentiamo meglio, siamo soddisfatti.

Nel 1938 in pieno fascismo Mino era stato scelto per i Littoriali della Gioventù Fascista, a cui si accedeva con un giuramento tra il tronfio e il ridicolo:

«Combatterò per superare tutte le prove, per conquistare tutti i primati con il vigore sui campi agonali con il sapere negli arenghi scientifici. Combatterò per vincere nel nome di Roma così combatterò come il Duce comanda. Lo giuro.»

Invece di giurare lui si era presentato per pronunciare il suo no a quella manifestazione, un no detto con fermezza contro la tacitiana servitù spontanea su cui si fondano e fioriscono le dittature. Non lo hanno arrestato per miracolo o per la duplicità di chi lo esaminava. Con l'avvento della repubblica è diventato il critico cinematografico de "L'Unità", il quotidiano del PCI: le sue recensioni non le leggevo alla ricerca di un consiglio per andare o no a vedere un film, erano lezioni da non perdere, sul vivo e sul presente del cinematografo. E quando si occupava dei documentari nostri, noi documentaristi lo leggevamo con tutta l'attenzione possibile, era il nostro aiuto a fare qualche passo avanti.

Mentre sto scrivendo ho capito che Mino mi ha aiutato anche nella scelta di parlare a tutti con le immagini dei miei documentari.

Cecilia Mangini
Regista e Fotografa, membro del Comitato di Consulenza e Garanzia di **Diari di Cineclub**

Dove riposa Mino Argentieri
Per tutti coloro che lo hanno conosciuto e amato ma anche per coloro che non lo hanno mai incontrato e che vorranno fargli visita, ricordiamo che Mino Argentieri riposa a Roma al cimitero Flaminio (Prima Porta) Riquadro 104, Fila 19, Fossa 13

segue da pag. 1

art house e cinema popolare; quelle tra il cinema, con la sua straordinaria affermazione su scala internazionale, che perdura da circa tre decadi, e l'identità nazionale; le problematiche delle rotture narrative e dei codici adottati dai filmmaker per rifiutare le incoerenze imposte dalla censura e per esprimere la critica sociale o politica e di come il pubblico li deve decifrare; la rappresentazione cruciale delle donne, vere protagoniste dei drammi esistenziali più riusciti; le fondamentali relazioni tra cinema e teatro a partire dagli scambi di attori tra i due ambiti; il funzionamento delle scuole di cinema; la dipendenza del cinema d'autore dal circuito dei Festival e dai Fondi di supporto in sede internazionale. In termini generali, il cinema d'autore iraniano, a partire dagli anni '80, attraverso i film di Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Amir Naderi, Dariush Mehrjui, Bahram Beizai e altri, ha reinterpretato il realismo sociale con un nuovo linguaggio umanistico, mettendo apertamente in discussione ruolo e operato del filmmaker, enfatizzando lati poetici della vita quotidiana di persone ordinarie, mettendo a fuoco gravi contraddizioni esistenziali o il rapporto tra realtà e verità e superando i confini tra finzione narrativa e documentario. Peccato che, entrambi, Kiarostami (scomparso nel luglio del 2016) e Makhmalbaf, attraverso diversi percorsi di crisi, a partire dai primi anni del nuovo millennio, non sono stati in grado o non hanno voluto confrontarsi con le reali dinamiche sociali e culturali emergenti in Iran, specie a Teheran. Quindi hanno progressivamente abbandonato l'approccio alla realtà, che si è espresso in molti loro film attraverso uno stile descrittivo, consapevole e spesso critico e didattico, per approdare a un narcisismo estetico e di contenuti che li ha portati a fallimentari avventure artistiche e produttive. Fino alla scelta, per entrambi, di filmare storie involute e artificiose lontano dal proprio Paese. Anche Jafar Panahi, figura di spicco della generazione successiva, che non si può certo accusare di disimpegno o di intellettualismo ed estetismo à la page, manifesta ormai da anni una significativa involuzione, che si nota chiaramente nei suoi ultimi tre film "clandestini", *This is not a film* (2011), *Pardé (Closed Curtain)* (2013) e *Taxi* (2015). Queste opere sono state filmate dopo aver subito, a partire dal 2010, una grave persecuzione politica da parte del regime per presunti reati d'opinione, con una condanna alla carcerazione, finora sospesa, e al divieto di realizzare film e di concedere interviste per vent'anni. Mentre i suoi migliori film, *Dayreh (Il cerchio)* (2000), *Talaye sorgh (Oro rosso)* (2003) e *Offside* (2006), duri e sobri, inquadrano perfettamente la crisi esistenziale e sociale in cui è intrappolata la popolazione, evitando i toni patetici e descrivendo acutamente la dimensione psicologica dei personaggi, gli ultimi mostrano i segni di una crisi: *Taxi* (2015) risulta deludente e *Se rokh* (*Tre volti*) (2018) è problematico e pretenzioso. Il primo è una finzione abilmente mascherata da diario documentaristico e appare allineata a recenti tendenze di sterile empatia nei confronti del popolo e di valorizzazione di buoni sentimenti. Il secondo intreccia auto fiction, documentario antropologico e sociale e film a tesi. Propone riflessioni sul potere dell'immagine e sugli strumenti della rappresentazione, sulla verità falsificabile e sul falso verosimile e manifesta, tra le righe, velate critiche al conservatorismo della società iraniana. Peraltro i personaggi sono troppo paradigmatici, al limite della caricatura, e prevalgono i toni prosaici o bozzettistici e le ipocrite mediazioni.

A nostro giudizio in Iran, nel corso degli ultimi 20 - 30 anni, sono soprattutto tre i registi che hanno realizzato con coerenza opere realistiche e al tempo stesso metaforiche, melodrammi che vanno ben oltre la vuota denuncia. Rakhshān Bani-Etemad, Mohammad Rasoulof e Asghar Farhadi, pur con approcci e modalità diverse, hanno dimostrato di saper meglio rappresentare le vere drammatiche contraddizioni del Paese e la condizione esistenziale delle persone sottoposte a ordinarie situazioni di oppressione da parte di un regime liberticida, violento, ottuso, manipolatorio e corrotto. Mohammad Rasoulof, nato a Shiraz nel 1972, ha studiato sociologia ed è attivo, come regista rigorosamente indipendente, dal 1991. Attualmente vive tra Amburgo in Germania, dove si è stabilito con residenza permanente con la sua famiglia dopo l'ostracismo subito in patria, e Teheran. È un filmmaker che si è sempre proposto di raccontare storie che si rapportano a persone reali in situazioni reali e nel loro quotidiano. Le sue opere, realizzate con una tecnica docu-finzionale, esprimono una lucida e lacerante verità sulla fatica di vivere nell'Iran di oggi, mescolando realismo, simbolismi, limpido umanesimo e sofferto pessimismo. Pur proponendo un approccio più diretto e meno mediato rispetto ad Asghar Farhadi, anche Mohammad Rasoulof pone al centro del proprio cinema la disanima delle convenzioni, delle tradizioni, dei conformismi e delle costrizioni che si manifestano in una società dominata dal regime teocratico. Peraltro Rasoulof non esita a descrivere chiaramente anche gli atti repressivi e le macchinazioni criminali degli scherani del regime e la resistenza e la disperazione di chi ne è continuamente bersaglio e vittima. Anche i suoi film propongono intrighi narrativi pluristratificati molto intensi e privi di dinamiche artificiose. Sono drammi in cui la violenza e l'ingiustizia attuate dal potere emergono con precisione, ma presentano anche tonalità di "thrillers dell'anima". In effetti ogni personaggio deve faticosamente fare i conti con le proprie emozioni e con vari pesi che gravano sulla coscienza ed è obbligato ad uniformarsi agli unici valori che consentono di sopravvivere nell'Iran di oggi: la menzogna e la doppia morale. In ogni caso, pur lasciando trasparire una sottile empatia nei confronti dei suoi personaggi perseguitati. Rasoulof non li giudica, né manipola strumentalmente la materia narrativa con il fine di influenzare lo spettatore per scuoterlo o commuoverlo o infine alleviarlo mediante un epilogo catartico. Nei suoi magnifici melodrammi, estremamente coinvolgenti, la solida e intelligente messa in scena inquadra un microcosmo che diventa progressivamente soffocante, mettendo a nudo l'intimità di individui che mostrano una credibile sofferenza esistenziale perché privi di possibilità di salvezza. La direzione degli attori, che offrono interpretazioni incisive e misurate al tempo stesso, è sempre assolutamente impeccabile. Quindi ogni film è realistico in termini scenografici e sociali, ma, al tempo stesso, assume un significato più ampio e ci rimanda al macrocosmo, ovvero al ritratto vero delle contraddizioni che l'intera popolazione vive sotto il giogo del regime teocratico. In questo senso è politicamente esplicito e comprensibile. A partire dal 2010 Rasoulof è stato ripetutamente accusato dal regime e sottoposto a una odiosa persecuzione giudiziaria che si è sostanziata in vari processi istituiti presso i Tribunali rivoluzionari. Come noto queste istanze giudiziarie furono istituite nel 1979 dal fondatore della Repubblica Islamica iraniana, l'ayatollah Ruhollah Khomeyni, sono presieduti e gestiti da religiosi, operano sotto la giurisdizione del capo del potere giudiziario, nominato dalla Guida suprema (attualmente l'ayatollah Ali Khamenei) e sono chiamati a giudicare una grande varietà di reati e attività giudicate "controrivoluzionarie", tra cui lo spionaggio e il narcotraffico. I processi si svolgono a porte chiuse e senza avvocati difensori e dopo la prima sentenza gli imputati hanno la possibilità di richiedere un appello. Nel 2010, proprio mentre stava girando il suo quarto lungometraggio, *Bé omid é didar (Goodbye)*, Rasoulof è stato arrestato sul set del film (poi terminato in condizioni di semiclandestinità), con l'accusa di lavorare senza i dovuti permessi. Il successivo processo ha avuto come esito una condanna a sei anni di detenzione, pena ridotta successivamente a un anno di prigione. Rilasciato su cauzione è rimasto in attesa dell'esecuzione della pena. Da allora è stato sottoposto a severe restrizioni rispetto alla sua attività di filmmaker attraverso la implacabile

"I manoscritti non bruciano" - Dast-Neveshtehaa Nemisoozand (2013) di Mohammad Rasoulof

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

"Un uomo di integrità" - A Man of Integrity (2017) di Mohammad Rasoulof

azione delle commissioni di controllo del Ministero della Cultura, ma è comunque riuscito miracolosamente a completare *Goodbye* e a realizzare altri due film, *Dast-neveshtehaa nemisoosand (Manuscripts Don't Burn)* (2013) e *Lerd (A Man of Integrity)* (2017). Nel settembre del 2017, dopo la presentazione del suo sesto lungometraggio, *A Man of Integrity*, al Festival di Telluride negli USA, al suo ritorno a Teheran, Rasoulof ha subito la confisca del passaporto, essendo quindi posto nella condizione di proibizione di allontanarsi dal Paese e gli è stato notificato che avrebbe subito un processo con l'accusa di avere effettuato "propaganda contro lo stato dell'Iran" a causa dei contenuti di *A Man of Integrity* e degli altri due suoi film precedenti. Il 23 luglio 2019, con sentenza emessa dal Tribunale Rivoluzionario di Teheran è stato dichiarato colpevole di "concorso e collusione in azioni contro la sicurezza nazionale e di propaganda contro il governo islamico" e condannato a un anno di detenzione in prigione e a due anni di proibizione di espatrio e di proibizione dal partecipare a organizzazioni o attività politiche e sociali. Il 5 agosto Rasoulof, che nel frattempo è stato rilasciato dal carcere, si è appellato contro la sentenza, essendo stato accompagnato, nel depositare l'atto, dal suo avvocato e da alcuni coraggiosi registi ed esponenti del mondo del cinema iraniano, tra cui Kianoush Ayyari, Majid Barzegar, Reza Dormishian, Asghar Farhadi, Bahman Farmanara, Rakhshān Bani-Etemad, Fatemeh Motamed-Arya, Jafar Panahi, Hasan Pourshirazi. Nel frattempo ha ricevuto la solidarietà attiva, attraverso comunicati, da parte di molti Festival, in primis il Festival di Cannes. Quindi la presenza del suo nuovo film *Sheytan vojud nadarad (There Is No Evil)*, nel Concorso ufficiale della recente Berlinale, che si è svolta dal 20 febbraio al 1 marzo, è un'eccellente notizia che testimonia l'ininterrotta volontà e capacità di Mohammad Rasoulof di continuare a testimoniare lucidamente la realtà esistenziale e sociale, con evidenti risvolti politici, del suo Paese, nonostante le minacce, le sentenze e i rischi per la propria incolumità personale. Il film realizzato nonostante i divieti del regime iraniano, prodotto da imprese di Iran, Germania e Repubblica Ceca e ambientato in quattro location differenti, racconta le vicende di quattro personaggi, ognuno dei quali coinvolto in forme diverse con il tema della pena di morte in vigore in Iran. Si tratta di storie in cui risultano le gravi limitazioni alla libertà individuale e le minacce inevitabili che avvengono in un regime autoritario e dispotico. Al tempo stesso sembra che Rasoulof abbia voluto evocare, in qualche modo, il noto e dibattuto concetto della "banalità del male", elaborato da Hannah Ardent nel suo libro "Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil" (1963), dedicato al processo contro il nazista Adolf Eichmann svoltosi a Gerusalemme nel 1961. Giova infine ricordare che nessuno dei film realizzati finora da Mohammad Rasoulof è stato distribuito nelle sale cinematografiche dell'Iran.

Esaminiamo criticamente la filmografia di Mohammad Rasoulof. *Gagooman (Twilight)* (2002), il suo lungometraggio di esordio, ricostruisce la storia vera di una coppia di detenuti che si sposa in prigione. I protagonisti reali della vicenda recitano sé stessi. Il trentaquattrenne Ali Reza Shalikaran, autore di svariati furti, ha trascorso circa metà della vita in carcere. Ribelle e litigioso, è responsabile di atti di violenza e di alcuni tentativi di evasione. Il direttore del penitenziario cerca di aiutarlo a trovare un equilibrio e quindi gli suggerisce di sposarsi. La madre di Ali Reza, anch'essa detenuta, viene incaricata di trovargli una moglie e la scelta cade su Fatemeh Bijan, una giovane condannata per traffico di stupefacenti, che ha mantenuto la propria dignità. Dopo il matrimonio alla coppia viene concesso di vivere insieme in una cella durante un giorno alla settimana. Poco prima della nascita del bambino la donna è posta in libertà e sette mesi più tardi anche Ali Reza viene scarcerato. Tuttavia i due, dopo aver ritrovato la libertà, devono confrontarsi con una società che li respinge e che nega loro il reinserimento e il lavoro. Rasoulof realizza un docu - drama con una messa in scena semplice e ricca di toni naturalistici, sulle tracce dei primi film di Abbas Kiarostami. Nonostante alcuni limiti nella caratterizzazione drammatica, il film affronta con una certa efficacia didattica i temi della vita carceraria e dei pregiudizi sociali nei confronti degli ex detenuti. *Jazireh ahani (Iron Island)* (2005), presentato nella sezione "Quinzaine des Réalisateurs" del Festival di Cannes e vincitore di premi ai Festival di Gijón, Amburgo e Montréal, è un dramma esistenziale con evidente significato allegorico. Ambientato nella costa meridionale del Paese, affacciata sul Golfo Persico, in una cornice naturale suggestiva e colorata, racconta la storia di un miserabile microcosmo. Una piccola comunità di poveracci e derelitti, uomini, donne e bambini, appartenenti alla minoranza marginalizzata di etnia araba, si è installata su un vecchio cargo abbandonato, ancorato a breve distanza dalla spiaggia. A bordo della nave si è costituito una specie di villaggio, con coltivazione di legumi e altre attività comunitarie. Il loro anziano capo, soprannominato capitano Nemat (Ali Nasirian), cerca di persuadere i proprietari del cargo e le autorità amministrative locali a non procedere a sequestrare il natante con conseguente espulsione della comunità. L'uomo dirime le dispute, elargisce favori, ma agisce anche dietro le quinte: all'insaputa di quasi tutti vende sottobanco alcune parti delle attrezzature metalli-

"Iron Island" (2005) di Mohammad Rasoulof

che, con il risultato di determinare un rischio di affondamento della nave. Poi Ahmad (Hossein Farzi-Zadeh), uno degli scagnozzi fedeli a Nemat, inizia a corteggiare una giovane donna che il capitano ha promesso come consorte a un uomo più anziano. Ne nasce uno scontro che si trasforma in rivolta, a cui segue una brutale repressione. Rasoulof propone una metafora disincantata della società iraniana contemporanea, che affonda giorno dopo giorno in una decadenza segnata da un aggressivo individualismo e dalla manipolazione sistematica delle persone indigenti e ignoranti. Opta per una descrizione minuziosa delle relazioni tra gli individui della comunità, mettendo in luce la mancanza di compassione nei confronti dei bambini, degli adolescenti e dei più deboli. Ma, al tempo stesso, utilizza anche immagini simboliche per evidenziare la crisi dell'utopia e l'imporsi dell'isolazionismo e di un potere dominante autoritario. Il documentario *Baad - e - dabpoor* (*Head Wind*) (2008), girato a Makhoonik e a Teheran, rappresenta un originale esempio di studio delle modalità di progresso della democrazia in Medio Oriente attraverso l'utilizzo di tecnologie di informazione e di comunicazione, per contrastare la propaganda unilaterale e falsa del regime. In effetti la Repubblica islamica dell'Iran mette in atto varie misure repressive per limitare o impedire la fruizione da parte dei cittadini all'informazione dei media internazionali.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Raoulof visita vari luoghi e valorizza le esperienze di molte persone che si ingegnano per spezzare la gabbia della censura governativa utilizzando antenne paraboliche satellitari, vendute illegalmente sia nelle città, sia nelle province rurali e nelle aree desertiche, per captare le trasmissioni televisive e radio di altri Paesi. *Keshtzaraye sepid* (*The White Meadows*) (2009) è un atipico fairy tale. Configura un universo antropologico suggestivo e tragico al tempo stesso. Da molti anni il cinquantenne Rahmat (Hasan Pourshirazi) si sposta da un' isola all'altra in un arcipelago, situato in un mare sconosciuto, essendo incaricato di raccogliere

"I prati bianchi" - The White Meadows (2009) Mohammad Rasoulof

in piccole fiale campioni delle lacrime degli abitanti che piangono per svariati motivi. Questi ultimi accettano con impassibile accondiscendenza lo strano rituale, pur non conoscendone le motivazioni e le finalità. L'uomo percorre la propria odissea convinto di assolvere una missione terapeutica di sostegno al dolore delle persone e di assoluzione dei morti. Un'umanità sofferente, prigioniera di convenzioni ataviche, brutali e crudeli, si muove in un paesaggio cupo e inospitale, tra spiagge deserte con uccelli morti, paludi salmastre, acque marine calme e biancastre e un orizzonte invisibile. Prevalgono le atmosfere notturne e i rumori naturali, dallo scroscio dell'acqua al sibilo del vento al crepitio del fuoco, mentre i dialoghi sono ridotti al minimo. La messa in scena costruisce un ritmo ipnotico, con angoscianti piani sequenza e drammatiche inquadrature fisse, ed è impreziosita dalla sorprendente fotografia, curata da Ebrahim Ghafouri, che privilegia i colori pallidi e riesce a enfatizzare le figure umane che si stagliano nel paesaggio. Rasoulof compone un'ardita allegoria densa di simbologie ed enigmatiche metafore. Mostra varie storture nella vita della popolazione delle isole, dalla inesistenza di spazi individuali, al controllo sociale sui comportamenti dei singoli (la denigrazione del pittore che dipinge il mare con il colore rosso), alla sottomissione delle donne (la vergine legata a un altarino e spinta in mare su una barca come offerta sacrificale). Attraverso la rappresentazione di disagio, tristezza e costrizioni propone una critica implicita, ma contundente, al regime iraniano. *Bé omid é didar (Goodbye)* (2011) ha ottenuto il Premio alla miglior regia per la sezione "Un Certain Regard" del Festival di Cannes. Si tratta di un dramma lucidissimo ed emozionante che costituisce indubbiamente un duro atto di accusa contro la repressione attuata dal regime dittatoriale iraniano. In particolare offre uno straordinario ritratto femminile in un Paese in cui le donne (che da alcuni lustri, specie nelle aree urbane, hanno raggiunto, in percentuale crescente, posizioni professionali avanzate) sono considerate dal potere come individui inferiori, senza alcun diritto ad agire o a muoversi liberamente senza l'approvazione del marito o di un familiare di sesso maschile. Rasoulof mostra la vita quotidiana, con una messa in scena sobria, realistica e prettamente teatrale, punteggiata dai silenzi. Il suo sguardo non è pregiudizialmente politico. Tuttavia l'oggettiva oppressione, violenta e ottusa, esercitata dal regime nei confronti degli oppositori veri o presunti (sempre accusati di reati di opinione), la sfacciata corruzione e la pressione verso chi è ricattabile, l'ansia, il pessimismo e la coazione alla menzogna che costituiscono l'essenza della vita di migliaia di persone (in gran parte intellettuali, professionisti e appartenenti alla classe media) sono elementi decisivi che emergono dal film senza alcuna retorica e che testimoniano politicamente la

"Good Bye" - Be Omid E Didar (2011) di Mohammad Rasoulof

realtà concreta. La protagonista è Noora (Leila Zare), un avvocato trentenne radiata dall'albo, e quindi impossibilitata ad esercitare la professione, a causa del suo coinvolgimento con un'organizzazione di difesa dei diritti umani. La donna vive sola a Teheran perché alcuni articoli di suo marito, che è un giornalista, sono stati giudicati provocatori da parte delle autorità. Pertanto l'uomo è stato inviato in un'area semidesertica del sud del Paese per svolgere altre attività imprecisate. Di fatto Noora non può entrare in contatto con lui. Essendo incinta da qualche settimana, ha effettuato la domanda per un visto per lasciare al Paese, ma la sua richiesta è stata respinta. Quindi trascorre le sue giornate peregrinando invano da un ufficio governativo all'altro. Esasperata, tenta persino di accelerare le pratiche pagando una bustarella e infine si rivolge a un trafficante per ottenere documenti falsi. Un giorno le annunciano che il nascituro è affetto da sindrome di Down e che, comunque, se volesse abortire, secondo le leggi vigenti, è necessaria l'autorizzazione di suo marito. Noora si sente isolata e confusa, essendo vessata dalle autorità e dalla polizia e non aiutata dai medici e ricevendo consigli contraddittori da amici e conoscenti. Nonostante le terribili difficoltà in cui si dibatte e la tristezza della sua condizione, la donna è determinata ad espatriare e ad abortire, perché non vede un futuro per quel nascituro. Gioca il tutto per tutto e ottiene un passaporto e un biglietto aereo regolari, ma la arrestano mentre è su un taxi e si sta recando all'aeroporto. Rasoulof ha realizzato un film molto controllato, evitando accuratamente di mostrare la protagonista come una martire. In effetti non ha voluto giocare sui toni pietistici e ha optato invece per una valorizzazione di dettagli che indicano la condizione esistenziale oppressa dal fondamentalismo religioso. Ne citiamo alcuni: la rimozione dello smalto dalle unghie prima di scendere dal treno; una sigaretta fumata di nascosto in un angolo buio; l'inquadratura frontale di Noora con alle spalle gli aerei che si alzano in volo, che sottolinea la sua impossibilità a partire dal Paese. Una sequenza assolutamente impressionante è poi quella della perquisizione dell'appartamento di Noora da parte della polizia, con la ricerca di libri proibiti e di un'antenna televisiva parabolica. In effetti il sequestro di antenne televisive, definite diaboliche dal regime, è una pratica comune attuata dalle milizie dei Pasdaran, che entrano negli appartamenti della gente senza alcun mandato legale, e avviene continuamente nella realtà quotidiana. Inoltre sono da segnalare le precise scelte estetiche operate dal regista, che ci fanno ricordare i film di Bresson. Le inquadrature sono spesso molto strette e prevalentemente fisse, per sottolineare una vita in trappola, spesso centrate sul volto inespressivo del personaggio. Le riprese sono essenzialmente in interni, huis clos che enfatizzano un'atmosfera soffocante. La fotografia, curata da Arastoo Givi, è caratterizzata da una gamma di colori limitata (blu, bianco, nero e grigio), con una luce attenuata che rappresenta simbolicamente il blocco della dinamica esistenziale, sociale e politica dell'Iran di oggi. Il tono luminoso medio pervade tutto il film, mai più scuro, perché rappresenterebbe la rassegnazione, né più luminoso, perché alluderebbe a una nota di ottimismo. *Dast-neveshtehaa nemisoosand (Manuscripts Don't Burn)* (2013) ha ottenuto il Premio

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

della Giuria dei critici della FIPRESCI quale miglior film della sezione "Un Certain Regard" del Festival di Cannes. È un dramma - thriller crudele, impressionante e doloroso: un eccezionale e sconvolgente atto di denuncia umana e politica contro i metodi criminali di repressione utilizzati daghi sgherri al servizio del potere. Offre il crudo ritratto di due assassini prezzolati, utilizzati dai servizi segreti del regime. Khosrow è una ex guardia carceraria, padre di un bambino gravemente malato. Insieme al compare Morteza compie operazioni segrete di sequestro e / o uccisione, o soppressione mascherata da suicidio, di scrittori che rifiutano di consegnare i loro manoscritti considerati sovversivi. Rasoulof descrive una realtà agghiacciante, concentrando la vicenda durante un solo giorno in una tetra Teheran invernale. Documenta i brutali metodi di ricatto usati dall'ufficio di censura governativo e racconta tre casi di assassinio di scrittori. Ma mostra anche il fanatismo di Morteza e la postura quasi indifferente, al di là del cinismo, di Khosrow. *Manuscripts Don't Burn* va oltre la denuncia perché scandaglia la banalità del male. E al tempo stesso lascia emergere l'importanza della resistenza del pensiero. Definisce e analizza nei dettagli una cultura ossessiva di repressione sistematica. Anche in questo caso il ricatto e la repressione violenta e criminale, esercitata dal regime nei confronti degli oppositori veri o presunti, la sfacciata corruzione, e la coazione alla menzogna sono elementi decisivi di una realtà vera e concreta che emergono dal film senza alcuna retorica sensazionalista. La scelta di una costruzione narrativa asciutta, a tratti iperrealistica e priva di pathos, utilizzando alcuni canoni tipici del thriller, e la messa in scena sempre ben controllata risultano assolutamente efficaci. Colpisce la magnifica fotografia, curata da Ashkan Ashkani, caratterizzata da una luminosità attenuata e da colori limitati: è il simbolo di un Paese inesorabilmente soffocato. *Lerd (A Man of Integrity)* (2017) ha ottenuto il Premio al miglior film per la sezione "Un Certain Regard" al Festival di Cannes. Si tratta di un dramma - thriller mai scontato: un capolavoro lucido e amarissimo. Racconta, senza retorica, una lacerante verità: la continua umiliazione e un destino di oppressione violenta e inesorabile per chi viene preso di mira o non accetta le regole mafiose e / o discriminatorie e la corruzione sistematica del regime al potere da oltre un quarantennio. Il trentacinquenne Reza (Reza Akhlaghirad), già espulso dall'Università di Teheran a causa delle sue battaglie democratiche, si è stabilito, con la moglie Hadis (Soudabeh Beizaee) e il figlioletto, in una remota cittadina del nord, con lo scopo di condurre un'esistenza tranquilla. Lavora caparbiamente per far fruttare al meglio l'allevamento di pesci rossi che ha installato, ma subisce un continuo boicottaggio da parte di Abbas (Misagh Zare Zeinab), il capataz di una onnipotente "compagnia" privata, legata ai maggiorenti religiosi della zona e protetta dal governo locale. I suoi azionisti, hanno accumulato in breve tempo sempre più potere, costringendo, con mezzi poco leciti, i contadini e i piccoli proprietari terrieri a cedere i propri beni, compresi gli immobili. Questo monopolio corrotto vuole impossessarsi ad ogni costo anche della proprietà di Reza. Tra minacce, arresti, multe, violenze e attentati, tra cui l'inquinamento del bacino idrico che provoca la moria dei pesci e l'incendio della casa, la gang delinquenziale vuole annientare Reza, perché non accetta di pagare le tangenti. Tuttavia l'uomo lotta con astuzia contro i suoi agguerriti nemici, calcolandone in anticipo le mosse. Fino a un epilogo spiazzante che ribalta la situazione personale di Reza e della sua famiglia, anche se non rappresenta la resa del sistema di potere. *A Man of Integrity* continua un percorso di denuncia, film dopo film, da parte di Mohammad Rasoulof, rispetto alla insopportabile dittatura politico - religiosa e alla diffusa ipocrisia presenti in Iran. Si sviluppa con una narrazione classica, apparentemente semplice, dosando suspense e intensità emotiva. Uno degli aspetti notevoli è l'ambientazione in provincia, per sottolineare che i metodi discriminatori e persecutori del regime sono diffusi in tutto il territorio del Paese. Anzi, lontano da Teheran, i legami tra le organizzazioni delinquenziali e gli ayatollah delle moschee sono ancora più stretti, anche perché questi ultimi spesso sostituiscono persino gli organi di governo locale nel gestire leggi e norme, come apprende ben presto lo stesso Reza. La moschea, la stazione di polizia, la direzione del liceo maschile e di quello femminile, la sede della compagnia, che si sta impossessando, con la frode e le minacce, di terreni e di immobili, costituiscono un unico "sistema", corrotto e impunito, che sorveglia e condiziona la vita e la libertà dei normali cittadini. È un moloch che media i conflitti tra chi non appartiene alla cerchia di potere, manovra le pedine, schiaccia i poveracci e, all'occorrenza, sacrifica i galoppini più compromessi. *A Man of Integrity* mostra una volta di più lo sguardo disilluso di Rasoulof, che mette in scena un personaggio privo di qualsiasi speranza se non quella di resistere preservando la propria vita e libertà di movimento. Il regista ha realizzato un altro film molto controllato, nonostante qualche schematismo nella caratterizzazione del rapporto, di fiducia reciproca e di solidarietà tra Reza e sua moglie Hadis. La scelta di una costruzione narrativa asciutta e raffinata al tempo stesso, utilizzando alcuni canoni tipici del thriller, riconferma indipendenza e originalità stilistica. Rasoulof evita il sensazionalismo e la deriva didascalica. Al contrario mostra una sottile empatia verso il suo protagonista, mescola qualità documentaristica e impostazione teatrale e valorizza il non detto e i silenzi. Ancora una volta è ben coadiuvato dalla fotografia di Achkan Ashkani che ripropone contrasti di luce attenuati e colori limitati.

Giovanni Ottone

Festival

Premio Centottanta

4° Edizione. #PREMIOCENTOTTANTA 2020
Deadline 15 Aprile

Il PREMIO CENTOTTANTA è un concorso cinematografico promosso dall'associazione culturale MOVIEMENTU – RETE CINEMA SARDEGNA.

Ha l'obiettivo di valorizzare e promuovere autori esordienti nati e/o residenti e/o domiciliati in Sardegna; favorire il confronto e lo scambio culturale tra autori esordienti e professionisti del settore (molti dei quali rappresentati dall'associazione Moviementu) e offrire a chi si appresta a intraprendere il mestiere del cinema la possibilità di dare visibilità e voce proprie loro storie.

Ecco delle semplici regole per la partecipazione:

- La durata del cortometraggio *non* deve essere superiore a 180 secondi (titoli esclusi);
- La partecipazione è gratuita e aperta agli esordienti filmmaker nati e/o residenti in Sardegna senza alcun limite d'età;
- Sono ammesse tutte le opere senza distinzione di genere, tema, formato e tecnica, inedite e non;
- Per maggiori informazioni sul bando e il regolamento visita il sito www.premiocentottanta.it

Ecco i premi:

I cortometraggi finalisti saranno proiettati durante la serata di premiazione del Concorso alla presenza della Giuria e del Pubblico.

Saranno assegnati i seguenti premi a insindacabile giudizio della Giuria:

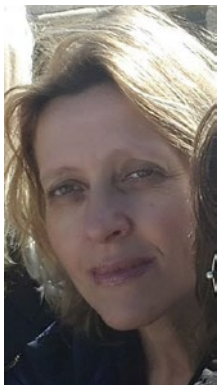
Premio Moviementu 1000 (mille/00) euro
Premio Cineteca Sarda 1.000 (mille/00) euro
Premio Cineteca Working – Footage Lab
Premio Sardegna Teatro – Per il vincitore: residenza artistica presso Sardegna Teatro
Premio Filmidee – Summer school di una settimana presso Camping Golfo dell'Asinara di Platamona (SS)
Premio delle associazioni L'Ambulante, Movierindi e Ordet – Accompagnamento alla produzione di un filmato
Premi Eja Tv per il miglior film che valorizzi la lingua e la cultura sarda
Premio Notorius (Circolo Universitario) partecipazione un corso organizzato dal circolo nell'anno 2020.

E' facoltà insindacabile della Giuria assegnare ulteriori menzioni o decidere sulla divisibilità dei premi.

Diari di Cineclub | media partner

La ragazza d'autunno (Dylda)

Regia di Kantemir Balagov (2019) con Viktoria Miroshnichenko, Vasilisa Perelygina, Andrey Bykov, Igor Shirokov, Konstantin Balakirev; Titolo originale: *Dylda.* Titolo internazionale: *Beanpole.* Genere Drammatico, Guerra - Russia 2019, durata 120 minuti


Giulia Zoppi

All'indomani della seconda guerra mondiale, questo film smagliante e lussureggiante di colori (sui quali prevalgono il verde smeraldo e il rosso veneziano), è incentrato su due amiche vittime di un grande trauma storico. Ambientato a Leningrado nel 1945, la pellicola si apre sul primo piano sofferente del personaggio del titolo (Viktoria Miroshnichenko, Iya, la "spilungona"), il corpo congelato, gli occhi aperti e fissi e il respiro affannoso che si accompagna ad uno strano rumore, a metà strada tra il verso di un uccello e un lamento stridulo. Altre donne, similmente vestite di bianco, le si agitano attorno, le loro voci sono ovattate. Da un angolo leggermente in alto, la cinepresa è ferma sul volto di Iya, mentre fissa il vuoto. Qualcuno allunga una mano per pizzicarle la guancia, cercando di svegliarla e riportarla al presente fiocamente illuminato dalle candele. La ragazza è soprannominata "giraffa" (questo solo nella versione italiana del film, perché il mercato internazionale si limita, giustamente, a tradurre in inglese la parola *dylda* che in russo significa persona molto alta, "stangona" ecc., per cui è ignota la ragione per la quale nelle nostre sale l'opera sia uscita con il titolo *La ragazza d'autunno…),* a causa della notevole altezza, a cui si accompagna una magrezza molto pronunciata ed un incedere goffo, segno di grande timidezza e inadeguatezza alla vita. La guerra è finita, almeno ufficialmente. Gli occhi vuoti di coloro che affollano l'ospedale in cui Iya presta opera di volontariato, raccontano una storia diversa, così come i volti di coloro che vagano tra le stanze malridotte della *kommunalka,* che si riversano per le strade e sui tram, quando la fioca luce dell'alba non è ancora spuntata. Ma come Iya, gli uomini e le donne in questo film sorprendente per cupezza e disperazione (a cui si contrappone un formalismo scintillante e innovativo che sorprende per bellezza e preziosità, a raccontare parallelamente un'altra storia…) non si lamentano né parlano della loro sofferenza, forse perché il farlo sarebbe come descrivere l'aria che respirano (ovvero, non c'è tempo per le chiacchiere, occorre vivere, se possibile). Per Iya, infermiera d'ospedale, il clamore della guerra si è trasformato in lotta per la vita. Al lavoro si prende cura dei soldati le cui bende e gli arti mancanti, sono solo le espressioni più ovvie del trauma collettivo. Il dolore è ovunque. Quando è costretta a portare il piccolo Sasha (Igor Shirokov), nel reparto dei soldati per non doverlo lasciare solo nella misera camera in cui vivono, la fragile e dolcissima figurina del bimbo, che indossa stivali più grandi di lui, segna uno dei momenti più struggenti dell'intera storia, perché pone crudelmente l'uno di fronte agli altri, l'assurdità della guerra. Da una parte il corpicino malnutrito di Sasha, dall'altra l'esercito dei sopravvissuti…come se l'incontro potesse avere un senso… E infatti il confronto è impari. La morte di un bimbo malnutrito non ha lo stesso impatto di quella di un reduce di guerra. Di lì a poco qualcosa di terribile accade, ed è talmente crudele, che da quel momento in poi il film assume la pesantezza inerte di un masso inamovibile su ogni coscienza umana che si ritenga tale. *La ragazza d'autunno* è solo il secondo lungometraggio del regista russo di grande talento, Kantemir Balagov (aveva appena 28 anni quando il film è uscito, lo scorso anno), ed è un pugno nello stomaco. Ma è anche una storia commovente e profondamente conturbante sull'amore - in tutte le sue manifestazioni: perversità e ostinazione - che inizia a prendere forma quando l'amica di Iya, Masha (una meravigliosa Vasilisa Perelygina), torna a Leningrado, con medaglie appuntate sull'uniforme, a dimostrare il

valore acquisito sul campo di battaglia. All'interno dell'appartamento claustrofobico di Iya, la ragazza altissima, china su se stessa e silenziosa, da cui a malapena si scorge la ricchezza degli arredi passati (con *kommunalka* si indicano gli edifici espropriati all'aristocrazia urbana), le due amiche cercano faticosamente e dolorosamente di trovare un equilibrio dove non ce n'è. Balagov, che ha scritto la sceneggiatura con Alexander Terekhov, riempie la visione con sorprendenti esplosioni di colore saturo - rossi e verdi quasi vibranti – primi piani illuminati come nei dipinti di grandi pittori russi (ad un certo punto pare di vedere, in un momento in cui le donne sono costrette ad abbracciarsi a letto, a causa delle dimensioni ristrette del giaciglio, il celebre dipinto di Il'ja Efimovič Repin, *Ivan il Terribile e suo figlio Ivan, il 16 novembre 1581*) e incidenti apparentemente minori, che alimentano la storia più ampia, ovvero il rapporto controverso e intenso tra Masha e Iya, entrambe, per la loro parte, ferite irrevocabilmente tanto dalla guerra, come dalla vita. Con il ritorno di Masha, il peso narrativo finora centrato solo su Iya (a cui il regista regala il titolo, quindi il ruolo principale) si sposta su entrambe le donne, che di lì in avanti, si troveranno spesso a disagio l'una con l'altra, intraprendendo un corpo a corpo a tratti violento, a tratti sensuale (conosciamo sia la grande sensualità di Masha che la totale "neutralità" sessuale di Iya, che ha le sembianze di una creatura fiabesca, anche nell'esibire il drammatico tic, ereditato dal trauma subìto al fronte), esibito da Balagov con estrema abilità narrativa, rifuggendo ogni rischio di banalizzazione, gratuità, ovvietà . Piccola, compatta, con i capelli scuri e gli occhi luminosi, Masha crea un contrasto audace e visibile con la coinquilina eterea, pallida e sofferente, mentre il suo stesso essere sembra modellato da altro materiale più forte di quello dell'amica che la ospita, chiusa com'è nel suo mutismo interrogativo e stanco. Brillante, astuta, un po' "selvaggia", Masha è infatti una sopravvissuta che, subito dopo il suo ritorno in città, fa di Iya la sua vittima preferita, allo scopo di espiare colpe e dolori inenarrabili. "La cosa orribile della vita è questa: ognuno ha le sue ragioni", afferma Jean Renoir nel suo famoso film *Le regole del gioco,* ambientato alla vigilia della seconda guerra mondiale. Masha ha le sue ragioni per combattere spietatamente Iya e lo fa con terrificante ferocia. L'apprezzamento apparentemente docile di Iya per la sua amica è più ambiguo, i suoi motivi emergono nel corso della vicenda in cui compare il pretendente ridicolmente insistente di Masha (Igor Shirokov) e un dottore pieno di sentimento (Andrey Bykov). Eppure, anche se la posta in gioco emotiva diventa sempre più crudele, la tenerezza del desiderio inespresso di Iya, così come i lampi di bellezza disseminati qua e là, tengono sotto controllo la brutalità inespressa che corre tra i due corpi, entrambi svuotati di tutto. Quello di Iya, segnato dalla malattia e dal senso di fallimento, quello di Masha, ostinatamente resiliente, pronto a tutto pur di sopravvivere. Di tanto in tanto nei film di guerra, una donna - un'infermiera, una prostituta, una madre o una sconosciuta - viene messa al centro della storia per esprimere una vaga idea di casa e di nazione. Emblema dell'amante o della madre lasciata alle spalle dal soldato al fronte, è la donna che genericamente incarna il premio per coloro che ritornano vivi. Non esiste una figura simile in questo film che invece di riciclare banalità sugli uomini e sull' (in) giustizia della violenza, racconta una storia dura e ineguagliabile sul trauma di guerra, che si insinua nelle anime e nei corpi e diventa inevitabilmente - Balagov suggerisce – un lascito per le generazioni future. Un film bellissimo, finalmente.

Giulia Zoppi

segue da pag. 1

Antigone? Rispondere al quesito è cercare di dare spiegazione all'assunto *cinema e peste* e che è una situazione di adesso, tempo filmico che entra nel tempo reale, molto più contigua di quanto si creda. Tebe, in Beozia, Grecia, al tempo del mito. È questa l'*Antigone* di Sofocle. Finita la guerra civile, che ha opposto in uno scontro fratricida Eteocle e Polinice e ristabilite le norme, Creonte, tiranno della città, ordina che i cadaveri dei ribelli rimangano insepolti. Onore per Eteocle e che Polinice invece sia pasto per cani e avvoltoi. Contravvenendo all'editto, Antigone, sorella dei due guerrieri uccisi e promessa sposa di Emone, figlio di Creonte, dà sepoltura a Polinice. Scoperta, viene condannata ad essere sepolta viva. Emone si uccide. La maledizione sulla casa di Laio, padre di Edipo che a sua volta è padre e fratello di Antigone e degli uccisi, la madre è Giocasta che si acceca prima di darsi morte, continua a mietere vittime. Sulle categorie dialettiche e sulle opposizioni di questo testo che mette in comunicazione pubblico e privato, vivere sociale e visioni dell'ordine ma anche sull'attualità di una vicenda che genera dal buio di tremila anni, indaga un libro di George Steiner, morto novantenne il 3 febbraio scorso, a Cambridge. Il libro è *Le Antigoni* (titolo originale *Antigones*, traduzione di Nicoletta Marini, Garzanti 1990). George Steiner, critico letterario e professore a Ginevra, Chicago, Harvard, Oxford e Princeton, uno dei viventi più importanti, letterariamente parlando, scrisse molti anni fa anche sul *Giorno del giudizio*, romanzo postumo di Salvatore Satta pubblicato la prima volta nel 1977, ambientato a Nuoro. Tra le altre cose, Steiner dice che *Il giorno del giudizio* è la descrizione "in forma più moderna" del "mondo primitivo e femminile" della tragedia di Sofocle. "Un mondo", continua Steiner, "al di fuori del tempo politico, in cui chi non ha marito e figli si sente oscuramente a proprio agio". Oscuramente: nel buio assoluto della tomba che racchiude Antigone viene elaborato il tempo del mito greco e di molti altri miti. Antigone, figura umana, appartiene a una dimensione universale e la sua vita-morte sono eterne, per niente accette agli dei inferi e neppure a quelli superni. La sepolta viva Antigone e le sue leggi di umanità-umanesimo contrastano la crudeltà degli dei, l'assolutismo del divino e la sua riproposizione in inique leggi terrene. Antigone, rileva Steiner, oppone la sua *inermità* di donna a un fanatismo orientale consumato in area occidentale. Steiner insiste sull'occidentalità dell'opera di Sofocle ma ne fa vedere la continua riproposizione in diverse geografie del mondo. Ci sono in Antigone aspetti filosofici e antropologici, le opposizioni famiglia-Stato, Tebe di allora e Tebe di oggi. Steiner dice di come tra epoca dei Lumi e epoca Romantica Hegel abbia riletto e riscritto l'*Antigone* adoperandosi a correggere lo squilibrio kantiano che dentro la tragedia di Sofocle vede solo la coscienza morale dell'eroina contro "imperativi etici atemporali". Antigone, figura del mito, è sempre dentro il tempo storico. Poi Steiner passa a vedere Antigone in pittura, scultura, teatro, appunto cinema. Antigone è come Elettra che vendicò il padre Agamennone e istigò il fratello Oreste a uccidere la madre Clitmnestra. Ma anche, in *Re Lear* di Shakespeare, Cordelia, la cui morte spezzerà il cuore al padre. E ancora è Carlotta Corday che uccise, supremo atto di giustizia, il rivoluzionario sanguinario Saint Just, pugnalandolo nella vasca da bagno. Antigone si muove nell'ordine dei sentimenti che confliggono con l'ordine della ragione, specie se di Stato. Antigone, insiste Steiner, è un paragone insuperato di pietas proprio perché la pietas

segue a pag. successiva

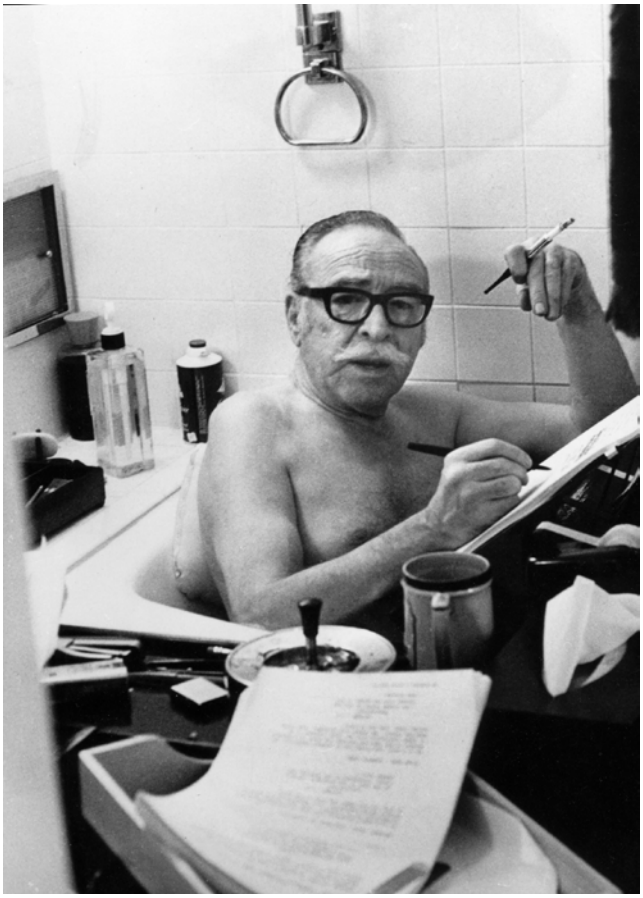
"Antigone guida Edipo fuori da Tebe" (1842) di Charles Francois Jalabert, olio su tela, 115 cm x147 cm

"I cannibali" (1970) di Liliana Cavani

"Missing" - Scomparso (1982) di Costa-Gavras.

segue da pag. precedente

sofoclea è "umanesimo visitato dalla trascendenza". Come a richiamare, in qualsiasi luogo-tempo, la necessità di cose e segni sacri basati sulla sacralità del corpo. *Le Antigoni* di Steiner è un libro caleidoscopico dove insieme all'eroina rivisitata da un altro filosofo, Kierkegaard, c'è quella di Hölderlin, poeta folle. Sull'*Antigone* di Sofocle hanno costruito le loro indagini psicanalitiche Freud e Jung. Come tappe miliari nelle rispettive arti ci sono del personaggio la riduzione teatrale di Jean Anouhil, ancora *I cannibali* di Liliana Cavani, la messa in spartito musicale da parte di Carl Orff, quello dei *Carmina burana*. Il testo di George Steiner è giocato sulle affinità e sui tradimenti intorno al personaggio centrale, varianti ancora letterarie, antropologiche e sociologiche. Molta importanza hanno le distanze e i riavvicinamenti che Steiner esercita nei confronti della stessa eroina lungo tre millenni e nei confronti di personaggi comprimari e deuteragonisti: oltre quelli nominati una in particolar modo, Ismene, sorella di Antigone, resa in versi sublimi da Ghiannis Ritsos, che visse, perché comunista, perché oppositore alla spietata dittatura di colonnelli, da condannato a morte in tanti campi di concentramento. Nelle pagine conclusive delle *Antigoni* di Steiner compare Tiresia, indovino ufficiale di Tebe. Ha delle visioni per le quali non sempre viene ascoltato e creduto. Tiresia, una delle ultime lezioni di Andrea Camilleri, è consapevole "dell'inversione del mondo dei vivi e dei morti". Descrive con estrema lucidità "un pianeta dove massacri e guerre nucleari hanno lasciato un numero infinito di morti insepolti". Nel 2004, per Faber e Faber di Londra è uscita la traduzione inglese dell'*Antigone* fatta dal bardo d'Irlanda Seamus Heaney, premio Nobel per la Letteratura nel 1995. Titolo: *The Burial at Thebes.* Ci sono, per tornare al discorso cinematografico, diverse proiezioni e trasformazioni e parabole e metafore di Antigone nel tempo storico a noi più vicino. Una sta in *Missing* (1982) di Costa-Gavras, dove Jack Lemmon è un padre alla ricerca del figlio ingoiato come tanti altri giovani ribelli dal sanguinario golpe di Pinochet in Cile, nel settembre 1973. Jack Lemmon è Antigone, il volto del comico che si fa maschera tragica. Come Lino Banfi, altra maschera comica che si fa dolente di pianto senza lacrime nella pièce *Vespro della beata vergine* (1995) di Antonio Tarantino, padre meridionale che arriva Milano per riconoscere e portarsi via il corpo del figlio morto di Aids. Milano è luogo di peste per antonomasia, segnato, lo racconta sempre il cinema. Nel 1630, a Milano, al tempo della dominazione spagnola, c'è la peste, un'epidemia di peste bubbonica che provoca febbre, deliri, devasta i corpi, li porta a morire. La peste miete vittime a migliaia. I monatti raccatta cadaveri si aggirano per le strade. Il lazzaretto fuori Porta Orientale non ce la fa più a contenere gli appestati. La gente se ne sta chiusa dentro le case per il terrore del contagio. Fuori ci sono gli untori, i diffusori di peste che appunto "ungono" stipiti, porte e muri di germi propalatori, con l' "onto". La gente ha paura di questi untori, li teme, li vede anche dove non ci sono, li "immagina", li crea con la mente. Tutto parte da piazza della Vetra. Qui compare Caterina Rosa, "donnicciola inficiata di ignoranza e malanimo" dice Alessandro Manzoni in *Storia della colonna infame* (prima edizione nel 1842 come appendice ai *Promessi sposi*, illustrazioni di Gonin; memorabile l'edizione Sellerio del 1981 con una nota di Leonardo Sciascia). Questo il piano sequenza iniziale: "La mattina del 21 giugno 1630, verso le quattro e mezzo, una donnicciola chiamata Caterina Rosa, trovandosi, per disgrazia, a una finestra di un cavalcavia che allora c'era sul principio di via della Vetra de' Cittadini, vide...". Quanto vide, immaginò Caterina Rosa, erano due untori. Li riconosce: sono Giangiacomo Mora, barbiere, e Guglielmo Piazza, commissario di sanità. Sfidando la peste, Caterina Rosa esce di casa e va a denunciare gli untori alla pubblica autorità. Da là, da quella errata visione inizia la terribile inquisizione che porterà alla terribile sorte di Giangiacomo Mora e Guglielmo Piazza che non erano né ladri né assassini né untori e che però come diffusori di peste, "*veduti*" e accusati da Caterina Rosa, furono processati e condannati, come untori afforcati e bruciati dopo atroci torture. L'istruttoria, scrive Manzoni con il magistero della sua ironia,"venne delegata a un Monti e a un Visconti, ch'è quanto dire a uomini di cui tutta Milano venerava l'integrità, l'illibatezza, l'ingegno, l'amore pel bene pubblico, lo spirito di sacrificio e il grande coraggio civile". Quando si dice davvero allevare mostri e orchi, della stessa fisicità di quelli generati dal sonno della ragione e presenti nei *Desastres* di Goya."Coraggio civile a parte e cioè in meno", annota Sciascia, "viene da pensare a quanto di più terribile ci sia rimasto nella memoria e nella coscienza sugli orrori nazisti". In pratica, l'operare dei giudici milanesi che condannarono Mora e Piazza è come quello dei giudici asserviti a Hitler che mandarono a morte milioni e milioni di persone. Burocrati del Male. La sorte degli untori è annunciata e descritta in una lapide ai piedi della colonna infame, eretta davanti alla demolita casa di Mora. Fu l'ultima tappa. Due secoli dopo l'innalzamento, lo "sdegno di Pietro Verri" fece sì che quella colonna venisse abbattuta. Guglielmo Piazza e Giangiacomo Mora continuano però a *gettare* la loro ombra sino a noi, passati attraverso il secolo breve, il Novecento degli olocausti. Ci fanno pensare pure ad altre *accabbadoras*, fantasmi fuori dal contesto che nessuna morte dolce annunciano. Scrive Giacomo Debenedetti in un altro memorabile libro, *16 ottobre 1943. Otto ebrei* (prefazione di Alberto Moravia, Il Saggiatore 1973): "Giungeva invece, la sera di quel venerdì 15 ottobre, una donna vestita di nero, scarmigliata, sciatta, fradicia di pioggia". La donna in nero è uno speciale tipo di *accabbadora*. Annuncia il 16 ottobre 1943, il rastrellamento fatto dalle SS degli ebrei, nel ghetto di Roma. Quasi tutti non torneranno più da Auschwitz. Siamo tornati all'assunto iniziale del voltarsi tutto in giro e vedere e sentire su di sé e sugli insepolti *abba e bentu*, acqua e vento. Ci sarebbe da dire, proseguendo il discorso su cosa sia la peste degli untori trasportata a tempo del maccartismo nell'America degli anni Quaranta-Cinquanta infettata dal virus anticomunista che tante vittime mieté a Hollywood. Da Robert Rossen dello *Spaccone* (*The Hustler*, 1961, tratto dal romanzo omonimo di Walter Travis), Paul Newman asso del biliardo a cui spezzano le dita, a Edward Dmytryck a Dalton Trumbo. Dmytryck, come Kazan e altra maggioranza, tradì. Dalton Trumbo è come Antigone.



Dalton Trumbo (1905 – 1976) sceneggiatore, regista e scrittore statunitense. Membro della Hollywood Ten, un gruppo di professionisti del cinema che si rifiutarono di testimoniare davanti alla Commissione per le attività antiamericane nel 1947 sulla sua adesione al comunismo, fu comunque condannato per resistenza all'operato del Congresso, venendo inserito nella lista nera. Nel 1950 fu condannato a 11 mesi di prigione.

Natalino Piras

segue da pag. 1

e Vivien Leigh che stanno per baciarsi in *Via col vento* di Fleming. Questo, per rimanere alla superficie dell'immagine, dove Fellini ha riunito (come ha fatto e farà raramente nel suo cinema) due divi di grande bellezza e fascino fisico. Al di sotto della superficie luminosa di questa icona, esiste probabilmente un significato più amaro e profondo del fascino eterno che continua a irradiare da questa immagine e dalle sequenze cui appartiene: il senso di incompiutezza di una storia d'amore che non nasce, che non arriva neanche al primo contatto fisico, che rimane nelle illusioni e nella vaga provvisorietà che definisce i lineamenti dell'esistenza del personaggio di Marcello in *La dolce vita*. Infatti egli dichiara il suo amore alla statuaria diva del cinema hollywoodiano mentre ballano in un famoso locale notturno da cui riesce a trascinarla via, nella speranza di avere con lei un'avventura o anche qualcosa di più importante, probabilmente non lo sa neanche lui. Ma tutto si consuma in un'incantata scena che sembra vissuta in sogno, dove la donna lo induce a raggiungerlo nella fontana di Trevi dove mima una sorta di rituale battesimale e poi tutto finisce all'improvviso, senza che fra i due venga vissuta la minima intimità. Neanche un bacio, appunto. Sono state scattate delle foto di scena dove i volti di Mastroianni e della Ekberg si sfioravano quasi a baciarsi ma sono ingannevoli immagini pubblicitarie di una sequenza il cui fascino sta proprio nell'evidenza che non accade assolutamente nulla. Forse sarebbe potuto accadere qualcosa ma non accade: finito l'incanto, arrivata l'alba, Marcello riaccompagna Sylvia al "Caracalla's" dove li attende addormentato il marito attore di lei (l'ex Tarzan Lex Barker) che si sveglia in tempo per avventarsi furioso (perché aizzato dai paparazzi) contro Marcello. La fuga che avrebbe voluto essere erotica o sentimentale o tutt'e due si salda quindi con una penosa e prosaica rissa che la stampa scandalistica si affretta a sfruttare. A distanza di molti anni, Fellini ha voluto ritornare su questa immagine e l'ha rievocata nel suo penultimo film, *Intervista*, girato nel 1986 e terminato e uscito nel 1987. Con il pretesto di mostrare una troupe televisiva giapponese che vuole realizzare un'intervista (che peraltro non riesce a condurre a termine, o almeno così pare) a Fellini impegnato durante le riprese di un film ispirato all'America di Kafka (in realtà puramente immaginario perché mai intrapreso), il film è costruito sul continuo andirivieni fra passato e presente, il passato ricostruito dalla troupe felliniana a Cinecittà e anche al di fuori, e il presente dei preparativi, delle riprese, degli incidenti, delle pause e delle digressioni dove realtà e immaginario si contaminano continuamente. *Intervista* è anche un film costellato da apparizioni improvvise che imprimono un'accelerazione a sorpresa al respiro del film. Fra le apparizioni a sorpresa la più significativa è quella di Marcello Mastroianni che, con una ventata magica, apre la finestra dello studio dove Fellini, Danilo Donati, Pietro Notarianni e gli altri collaboratori stanno esaminando del materiale fotografico per le scenografie dell'America. Mastroianni è issato su un montacarichi usato per le esigenze di ripresa di uno spot pubblicitario dove appare nel costume e nel trucco del mago Mandrake, il personaggio dei fumetti ideati da Lee Falk. L'apparizione contiene strati e doppisensi ironici e allusivi: in realtà, Mastroianni rifiutava di prestarsi ad apparire in spot pubblicitari; all'inizio degli anni '70 Fellini aveva pensato di affidargli la parte del protagonista di un film ispirato ai comics statunitensi ma alla fine vi aveva rinunciato, limitandosi a dirigerlo vestito da Mandrake in un servizio fotografico per la rivista "Vogue" nel 1972. Approfittando di una pausa sul set dello spot, l'attore e tutta la troupe vengono condotti fuori da Cinecittà da Fellini che in automobile li porta fino alla villa dove vive Anita Ekberg, sola e circondata da feroci molossi. Mentre indugiano nella villa, nella spontaneità e naturalezza di un incontro casuale che, invece, come tutto ciò che vediamo in *Intervista*, è il frutto di un'accuratissima messinscena, ecco il vero fulcro della sequenza: la rievocazione del glorioso passato cinematografico di Mastroianni, Anita Ekberg e quindi dello stesso Fellini, il fantasma del film *La dolce vita*. Nel 1959, l'anno delle riprese, l'attore aveva trentacinque anni, ora ne ha sessantadue, mentre la Ekberg ne aveva ventotto e ora ne ha cinquantacinque. Nella finzione del film, il regista affida al suo grande attore, a Mastroianni l'iniziativa di far rivivere il passato. Lo chiama "un piccolo giochetto", alludendo alla prestidigitazione e perché la magia si realizzi egli deve prendere cilindro e bacchetta, con la quale fa magicamente apparire una nuvola di fumo da cui esce un lenzuolo che si apre come uno schermo cinematografico, al centro del salone della villa. La voce di Mastroianni chiama la musica ed ecco udirsi le note di Nino Rota di *La dolce vita*. Ma sullo schermo, nei primi istanti, per addensare un clima di attesa e di mistero, non viene proiettato nulla. Dietro il lenzuolo bianco, invece, si muove Mastroianni la cui ombra nera raggiunge quella di Anita Ekberg, con cui avvia una danza. Una danza di ombre, di sagome nere. Ecco che, al posto delle ombre, appaiono le immagini di Marcello e Sylvia in *La dolce vita* che ballano al "Caracalla's" e si odono le parole appassionate che l'uomo rivolgeva alla bellissima diva nel film: "Ma chi sei tu? Sei una dea, la madre, il mare profondo, la casa, sei Eva, la prima donna apparsa sulla terra..." Mentre scorrono sullo schermo quelle immagini in bianco e nero e tutta la troupe si è fermata a guardarli in silenzio, Mastroianni e la Ekberg si sono seduti anche loro a contemplare la propria giovinezza di ventisette anni prima e l'attore ripete a fior di labbra le parole del suo personaggio. Proprio nel momento in cui una

Federico Fellini, Anita Ekberg e Marcello Mastroianni sul set della sequenza di "La dolce vita" in "Intervista"

"Intervista" (1987) di Federico Fellini

"La dolce vita" la foto dell'inquadratura che non esiste

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

certa commozione sembra dilagare, interviene Mastroianni con una frase che sulle prime, sembra voler aumentare l'emozione malinconica e invece la rovescia con una battuta umoristica, nel più puro stile felliniano: "Quante domande ti vorrei fare ancora, Anita, per esempio: che c'avessi un goccetto di grappa?" L'attrice, già commossa, si volta e rimane stupita, quindi replica mandandolo scherzosamente a "fanculo" ma poi decide di alzarsi e di portare per lui e se stessa, per affrontare il magone, la grappa. Intanto la parentesi scherzosa continua con Mastroianni che si tiene i baffi finti e trattiene la risata per la paura che gli si stacchino. Il culmine della sequenza, però, viene raggiunto poco dopo, quando Mastroianni guarda la Ekberg con un'espressione affettuosa e scherzosa che è al tempo stesso intrisa di malinconia: nella luce di quello sguardo e dell'espressione silenziosa che l'attore con il suo volto stanco e appesantito dagli anni, suggerisce le parole che non dice, ammicca ad una complicità affettuosa e ironica nella consapevolezza che è doloroso rivedersi giovani e bellissimi quando ormai tutto questo è perduto definitivamente, ma che comunque tanto vale accettarlo e passare oltre. Intanto scorrono altre inquadrature di *La dolce vita*, la celeberrima scena della fontana di Trevi ma stavolta sono mute, non udiamo più i rumori e le parole del film. Questo accentua il carattere fantasmatico della proiezione dove appunto non è più una scena del film del '60 ad essere proiettata ma un fantasma muto, uno spettro, quasi un ricordo ectoplasmatico. A quel punto, mentre la commozione della Ekberg sembra invadere tutto il suo volto dilatato e opacizzato dagli anni, Mastroianni con un lampo decide di interrompere la magia e con un colpo di bacchetta il lenzuolo si riaccartoccia nel fumo e svanisce. Termina anche la sequenza, fra gli applausi della troupe, ma la mdp di Fellini si sposta improvvisamente all'esterno della villa, nella penombra, dietro le sagome immobili e palesemente finte dei grossi cani della diva. Fellini quindi convoca nel corpo di un film sul declino del cinema come spettacolo totalizzante e sulla volontà di continuare a fare cinema nonostante tutto, lo spettro di un film come *La dolce vita*, che trionfò proprio nell'epoca aurea del cinema italiano. Per rendere ancora più emozionante la scena, mette al centro le presenze invecchiate dei due protagonisti di allora, per la prima e ultima volta insieme in un gioco di specchi che è anche un gioco col tempo: a differenza delle altre sequenze di *Intervista*, qui, significativamente, il passato e il presente non possono confondersi l'uno nell'altro ma sono due dimensioni crudelmente distinte e incomunicabili: il prima e il dopo, e la distanza irreversibile che li separa, viene evocato dai corpi stessi degli attori con la realtà dei loro anni visibile nei loro volti e nelle loro fisicità.

Roberto Chiesi

Mostre

La via di Jim Dine

Mario Dal Bello

A 85 anni l'americano Jim ha deciso di dire o meglio di dare tutta la sua vita con una gigantesca mostra al Palazzo delle Esposizioni a Roma, fino al 2 giugno. Originale al grado massimo, egli rifiuta di essere catalogato in qualsiasi scuola o corrente o schema. E in verità, osservando le sue opere, resta da dire che la via per comprendere un artista tanto variegato, fantasioso e lucidamente folle è la sua vita, così come lo dicono i suoi lavori. Parlavamo di follia, questa attitudine mentale o visione o status psicofisico che è razionale-irrazionale, vicino e lontano, comprensibile e assurdo. Senza esagerare nei paragoni, potremmo ricordare in qualche modo Schiele o van Gogh o Pollock. Ma anche Picasso, Dalì e da noi Ligabue. Jim inquieta da sempre. Ottanta opere tra disegni sculture e dipinti danno il quadro di una esistenza passata a cercare

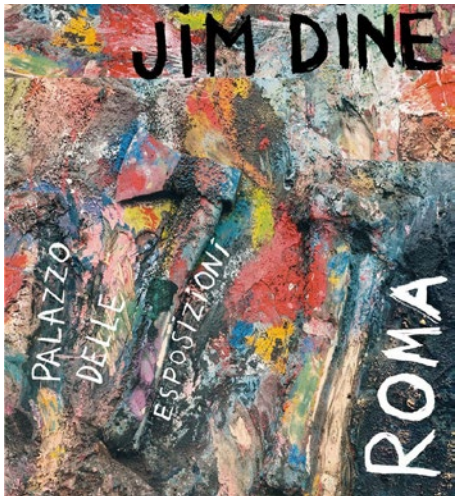
e a non trovare, senza meta e senza sosta: che cosa? Dai primi acquerelli del 1959 in cui campeggia una testa isolata dal corpo - che offre un senso di terrore (della vita?)- si passa nel '61 al grande quadro intitolato provocatoriamente Shoe (scarpa). Un "ritratto" che affascina: l'oggetto è simbolo del cammino umano sotto il sole chiaro del fondo, ma ricco come le pennellate ad olio. Nel '63 ci mostra in The Studio un pannello multicolorato in sei zone: giallo, verde trifoglio, azzurro nuvoloso, tappeto nero con fiocchi bianchi, marrone e i sette colori dell'iride. E' il mondo della pittura con le possibili variazioni cromatiche che ci appare bello, pieno di possibilità. Quando poi nel '69 si "distrae" con Nancy and I at Ithaca, un curva laminata di paglia – l'amore? –siamo in un momento dove diventa difficile distinguere tra bizzarria e nuove ricerche. E arriviamo alla tematica del cuore. Piccolo o gigantesco dagli anni Settanta inizia a comparire come leit-motiv, come nell'enorme faro luminoso che è Putney Winter Hewart del 1972, trionfo della luce,esplosione gialla di chi ha intravisto qualcosa di immenso. E' la parte forse più accattivante della rassegna, una danza di cuori, un balletto fosforescente che non è mai ripetitivo ma suona come una musica ora aspra ora

Jim Dine, Putney Winter Heart (Crazy Leon), 1971-1972 | Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole ©Y. Bresson/MAMC+

rassicurante. Fino alle colossali sculture come Black Venus, Venere nera del '91. Il classico che l'affascina, egli lo sospinge come icona grande e tremenda, talora ripiena di oggetti metallici dissacranti e tormentati (2009). Il classico anticlassico, orrendo,brutto: infernale monumento al suono incrinato del nostro tempo e del tempo dell'artista. Concludendo con le macchie colorate del 2012 e con le variazioni sul tema di Pinocchio- sghembo diritto beffardo tranquillo – appare più chiaro il percorso dell'artista fino ad oggi: la totale distruzione dell'anima fino a ridurla vagante nell'indistinto. La follia umana nella follia universale.

Mario Dal Bello

JIM DINE |11 febbraio > 2 giugno 2020
Palazzo delle Esposizioni Roma
Mostra antologica dedicata a Jim Dine (Cincinnati, USA, 1935), realizzata in stretta collaborazione con l'artista e curata da Daniela Lancioni, sono esposte oltre 60 opere, datate dal 1959 al 2016, provenienti da collezioni pubbliche e private, europee e americane

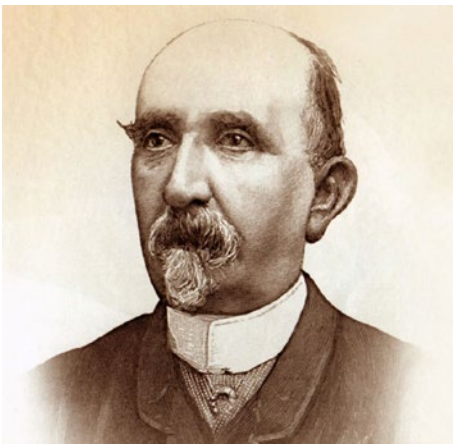


Catalogo. Testi in lingua italiana e inglese
Edizioni Quodlibet; Pagine 304 - Prezzo 28,00 €
Data di pubblicazione 2020
ISBN 978-88-229-0467-6 - Formato 240x280 mm

segue da pag. 1

/ per il naso arcilunghissimo": è questo l'inizio della *Filastrocca di Pinocchio*, in cui Gianni Rodari mette in versi una delle favole più celebri della Letteratura italiana e tra le più conosciute e lette in tutto il mondo. Scritta da Carlo Collodi (pseudonimo del giornalista e scrittore fiorentino Carlo Lorenzini, da lui adottato come omaggio alla frazione di Pescia, in Toscana, dove aveva vissuto la su infanzia, e dove si trova il Parco di Pinocchio e, dal 1962, la Fondazione Nazionale Calo Collodi), con il titolo *Le Avventure di Pinocchio - Storia di un burattino*, ed uscita in otto puntate sul "Giornale per bambini" nel periodo 7 luglio - 27 ottobre 1881, all'inizio era una sorta di favola *dark*, che (nel cap. XV) si concludeva con la morte di Pinocchio, impiccato ad un ramo della Quercia grande dal Gatto e dalla Volpe; per tale motivo, il finale originario era molto meno moralistico e consolatorio di quanto non sarebbe avvenuto successivamente, quando lo scrittore – anche sulla scorta delle proteste dei piccoli lettori – fece resuscitare il burattino e ne riprese le avventure, dando loro lo sviluppo e la conclusione che tutti conosciamo, nel libro del 1883 (prima edizione in volume), pubblicato dalla Libreria Editrice Felice Piaggi, con le illustrazioni di Enrico Mazzanti. Nonostante all'inizio l'accoglienza non sia stata delle migliori, essendo ritenuta dal "perbenismo" imperante nell'Ottocento un libro la cui lettura non era consigliata ai ragazzi "di buona famiglia", tuttavia, in seguito, ebbe un successo talmente grande da essere tradotto in ben 240 lingue (secondo un calcolo effettuato alla fine degli anni Novanta) e diede luogo ad una serie notevole di interpretazioni: da quella sociologica a quella psicoanalitica, da quella esoterica (per cui le vicende di Pinocchio costituirebbero varie tappe di "iniziazione" all'interno di "un miracolo letterario dalla proprietà esoterica quasi intollerabile", per usare una definizione di Elémire Zolla) a quella teologica (storia della salvezza secondo il credo cattolico, giusta l'interpretazione religiosa del Cardinale Biffi, tant'è che Pinocchio muore impiccato balbettando il nome del padre, come Gesù sulla croce), e così via. Non solo: a dimostrazione del successo riscontrato in tutto il mondo dal personaggio di Pinocchio, a partire dalla sua figura si svilupperà anche una sorta di "letteratura parallela", il cui caso più eclatante è rappresentato dallo scrittore russo Aleksej Nikolaevic Tolstoj (da non confondere con Lev Tolstoj, di cui era il nipote), che, nel 1936, scrisse una versione alternativa della storia, trasposta poi in film, nel 1939, dal regista Aleksandr Ptusko, con il titolo *Pinocchio - La Chiavetta d'oro*, in cui Pinocchio appare come un pupazzo animato. Innumerevoli sono, poi, le versioni e gli album a fumetti, in cui Pinocchio viene coinvolto in tantissime avventure "apocrife", che lo portano in giro per il mondo; le filastrocche (famose quelle di Gianni Rodari); le parodie; le sigle animate; le canzoni (tra cui, la *Ballata a Pinocchio* di L. A. Incerpi, incisa nel 1953 da Nilla Pizzi; la famosa *Lettera a Pinocchio* scritta da Mario Panzeri nel 1959 e cantata da Johnny Dorelli; la *Ballata di Pinocchio* di Adriano Celentano del 1972, e così via); gli album musicali (molto noto quello di Edoardo Bennato, dal titolo *Burattino senza fili*, del 1977; ma anche quello di Heather Parisi, *Io, Pinocchio*, del 1991); la trasposizione in balletto (*Pinocchio - The Ballet*, con musiche di Enrico Melozzi); le trasmissioni radiofoniche; i numerosi adattamenti teatrali (tra cui citiamo solo quello di Carmelo Bene, in più riprese dal 1961 al 1969, divenuto nel 1999 film televisivo con il titolo *Il Mondo è magia - Le Nuove Avventure di Pinocchio*, e lo spettacolo *Pinocchio, ahi mi hai fatto male!*, con brani originali di Leonardo Vecchi, interamente ispirato alla stesura del 1881); i "musical" (quello di Saverio Marconi con musiche dei Pooh del 2002; quello di Mario Rostagni con musiche di Walter Orsanigo e Aldo Florian del 2009; e quello di Vito Costantini con musiche di Antonio Furioso del 2011), ecc. E – a supporto delle varie interpretazioni che si sono succedute nel corso del tempo sulla figura del burattino più celebre del mondo – vi è una *Bibliografia* davvero sterminata, nell'ambito della quale ci limitiamo a citare soltanto il giudizio di Benedetto Croce, che (ne *La Letteratura della Nuova Italia*, in un capitolo a lui dedicato) lo reputa una fra le grandi opere della Letteratura italiana, asserendo che "il legno, in cui è tagliato Pinocchio, è l'umanità"!. Ovviamente, il cinema non poteva rimanere insensibile al fascino esercitato dal famoso burattino. Ora, quando si pensa alle trasposizioni cinematografiche della figura di Pinocchio, il pensiero corre immediatamente alla celebre versione a cartoni animati prodotta da Walt Disney nel 1940 e al film televisivo di Luigi Comencini trasmesso a puntate da Raiuno nel 1972 (poi ridotto in una versione cinematografica), con musiche di Fiorenzo Carpi, interpretato dal piccolo Andrea Balestri nel ruolo di Pinocchio, da un indimenticabile Nino Manfredi in quello di Geppetto, Gina Lollobrigida stupenda Fata Turchina e Franco Franchi e Ciccio Ingrassia impareggiabili nel ruolo del Gatto e della Volpe. In realtà, il mondo del cinema si è accostato alla figura di Pinocchio fin dalle origini, arrivando ad oggi, quasi senza soluzione di continuità, per cui i film ispirati alla sua figura sono talmente tanti che è impossibile citarli tutti: in questa sede, ci limiteremo a segnalare quelli per vari versi più significativi, a partire dai primi tempi fino ad arrivare al *Pinocchio* di Matteo Garrone, che – insieme con quello di Comencini - è stato considerato anche il film più bello fino ad ora dedicato al famoso burattino ed ha avuto un incredibile successo di critica e di pubblico. Il primo Pinocchio della storia del cinema risale all'epoca del muto, quando, nel 1911, il Conte Giulio Cesare Antamoro gira per la Cines di Roma il suo *Pinocchio* (colorato a mano, durata 30'), facendolo interpretare dall'attore adulto francese (in costume da bambino) Ferdinand Guillame (noto in Italia come Tontolini e, poi, soprattutto, come Polidor), liberamente ispirato alla favola di Collodi, con la sorprendente aggiunta di alcune sequenze inventate, in cui Pinocchio e Geppetto finiscono addirittura tra i pellerossa e sono salvati dai soldati canadesi, che, oltretutto,

segue a pag. successiva



Carlo Collodi (pseudonimo di Carlo Lorenzini 1826 – 1890)

La versione più celebre di Luigi Comencini, sceneggiato televisivo in sei puntate del 1972 (Le avventure di Pinocchio) con Nino Manfredi

"Pinocchio - La chiavetta d'oro" (1939) di Aleksandr Ptushko

"Pinocchio" (2002) di Roberto Benigni

segue da pag. precedente

rimandano a casa Pinocchio a cavallo di una palla di cannone, come il Barone di Munchausen. In data imprecisata (ma siamo presumibilmente negli anni Venti), il grande regista e attore dell'epoca del muto, Febo Mari (pseudonimo di Alfredo Rodriguez), di origine messinese, aveva intenzione di realizzare un suo *Pinocchio*, in cui il ruolo del protagonista era affidato a Stefano Vanzina, che poi sarebbe diventato il famoso regista Steno, e quello di Lucignolo ad Agenore Incrocci (noto poi come Age), che fecero anche i provini: si tratta di un fatto assolutamente sconosciuto, che mi è stato raccontato, a suo tempo, da Luisa Rodriguez (in arte Isa Mari, figlia di Febo Mari), che ne ha avuto conferma nel 1959 dallo stesso Steno e, successivamente, nel 1990, da Carlo Vanzina, figlio di Steno (se ne può trovare traccia nell'unica monografia dedicata a Febo Mari, da me scritta e pubblicata nel 1998); ma il film non venne mai realizzato per mancanza di finanziamenti. Nel 1935, si sarebbe dovuto realizzare il primo film d'animazione italiano, *Le Avventure di Pinocchio*, affidato alla CAIR (Cartoni Animati Italiani Roma), con la regia di Umberto Spano e Raoul Verdini; ma, sia per difficoltà tecniche che per mancanza di finanziamenti, il film rimase incompiuto. A realizzare tre bei film con la tecnica dell'animazione, ci penseranno, invece, molto tempo dopo, Giuliano Cenci con *Un Burattino di nome Pinocchio* (1972), Orlando Corradi con *Bentornato Pinocchio!* (2002) ed Enzo D'Alò con *Pinocchio* (2012). Dopo il film russo del 1939 e il famoso *cartoon* di Walt Disney risalente al 1940 (già citati), ecco che, nel 1947, Giannetto Guardone gira la seconda versione cinematografica italiana della favola, *Le Avventure di Pinocchio*, per l'interpretazione di Alessandro Tommei (per la prima volta, un attore bambino); quindi, qualche anno dopo, nel 1952, Totò ripropone il suo noto *sketch* teatrale da "rivista", vestendo i panni de burattino disarticolato in *Totò a colori* di Steno. Successivamente, nel 1959, nella "TV de ragazzi", compare il primo sceneggiato televisivo per la regia di Enrico D'Alessandro e Cesare Emilio Gaslini; molto tempo dopo, nel 2009, Alberto Sironi (il regista de *Il Commissario Montalbano*), darà vita alla mini-serie TV in due puntate *Pinocchio* (prodotta da Rai Fiction e Lux Vides, in co-produzione con la Gran Bretagna, con Robbie Kay nel ruolo di Pinocchio, Bob Hoskins in quello di Geppetto, Luciana Littizzetto nel Grillo parlante, Violante Placido ne La Fatina, e così via); nel mezzo, nel 1972, lo stupendo sceneggiato di Luigi Comencini, già citato. Nel 1994, Francesco Nuti gira il suo *OcchioPinocchio*, che prende solo lo spunto dalla favola di Collodi per realizzare una storia "moderna", girata in gran parte negli Stati Uniti, dando vita a un film molto pretenzioso e costoso, dagli esiti fallimentari. Pinocchio compare anche nella serie di film *Shrek*; in *A.I. Intelligenza artificiale* (2001) di Steven Spielberg è un piccolo robot che cerca di diventare bambino, mentre nel film di animazione in computer-grafica *Pinocchio 3000* (*P3K*) del 2004 Daniel Robchoaud realizza una versione fantascientifica della storia. Vi sono poi tantissime altre trasposizioni cinematografiche di Pinocchio, non solo in Italia, ma anche in diversi altri Paesi, tra cui il Giappone, la Gran Bretagna, gli Stati Uniti (dove, nel 1957 Mickey Rourke interpreta *Pinocchio* nel *musical* di Paul Bogart; nel 1976 Ron Field e Sid Smith dirigono Sandy Duncan/Pinocchio e Danny Kaye/Geppetto in un altro *musical* ; nel 1996 Steve Barrov dirige Jonathan Taylor Thomas nel ruolo di Pinocchio e Martin Landau in quello di Geppetto ne *Le Straordinarie Avventure di Pinocchio*). E non mancano neppure una vera e propria versione erotica (*Le Avventure erotiche di Pinocchio* di Corey Allen - Usa, 1971) ed una *horror* (*Bad Pinocchio* di Kevin S. Tenny -Usa, 1996). Nel 2002, Roberto Benigni dirige sé stesso nel ruolo di *Pinocchio*, con Carlo Giuffrè (Geppetto), Kim Rossi Stuart (Lucignolo), Nicoletta Braschi (Fatina); un film impegnativo e costoso, che, però, si è rivelato un *flop* al botteghino ed è stato recensito negativamente da gran parte della critica, anche perché il personaggio di Pinocchio, interpretato da un Benigni cinquantenne, non ci pare sia stato molto azzeccato. Invece, ottima la *performance* di Roberto Benigni (in un primo tempo, il ruolo avrebbe dovuto essere interpretato da Toni Servillo, di sicuro ugualmente all'altezza), che, in una sorta di percorso circolare, da burattino diventa ora Mastro Geppetto, nell'ultimo film dedicato a *Pinocchio*, realizzato nel 2019 da Matteo Garrone, con il bambino Federico Ielapi (che, per tutto il film, appare con le sembianze del burattino, grazie non tanto ad effetti speciali particolari quanto al trucco di un mago del *make-up* come Mark Coulier, due volte premio Oscar per il Miglior trucco), Rocco Papaleo (Gatto), Massimo Ceccherini (Volpe), Gigi Proietti (Mangiafuoco), Alida Calabria (Fatina), ecc. Per la realizzazione delle scenografie, Garrone attinge alla creatività di Domenico Capuano (con il quale aveva già lavorato per *Il Racconto dei racconti* e per *Dogman*), rifacendosi alle illustrazioni di Carlo Chiostri ed Enrico Mazzanti; le *locations* riguardano varie località d'Italia, ubicate in Toscana, ma anche in Puglia e Lazio; il villaggio in cui vivono Geppetto e Pinocchio – come scrive Marco Belpoliti - è una sorta di Paradiso abitato da poveri diavoli, un mondo contadino pre-capitalistico con proletari e sottoproletari, dominato dalla fame e dalla povertà; "il protagonista, alla fine, non è tanto il burattino ribelle, quanto piuttosto l'Italia con il suo mare e le sue spiagge, i suoi villaggi, i palazzi e le ville, le fortificazioni; un paese poverissimo eppure bellissimo" (M. Belpoliti, *Pinocchio, l'Italia*, "Doppiozero.com"). Anche in questo film, il burattino – dopo aver compiuto le sue esperienze e il suo percorso di vita, alla fine diviene un bambino vero, in un finale suggestivo e commovente. Ma, forse - come osserva la scrittrice messinese Nadia Terranova – soluzione preferibile per lui sarebbe stata quella di morire sotto forma di un burattino "anarchico, bugiardo, irredimibile", piuttosto che perdere tutta la sua "innocenza" e "dabbenaggine" e diventare "un bravo e noioso figliolo", "sottoposto alle leggi del tempo".*"Guarda, guarda, non c'è più / il mio naso a punta in su: / se lo specchio mi è sincero / son di carne, sono vero! / (...) / 'Della Fata fu un portento', / dice il bimbo arcicontento. / Ma di fate, ben si sa, / c'è oggigiorno scarsità: / il portento – aprite l'occhio - l'ha operato il buon Pinocchio... / Tanto errò, soffrì, imparò, / che un vero uomo diventò"* (Gianni Rodari).

"Pinocchio" (2019) di Matteo Garrone

"Pinocchio" (1911) di Giulio Antamoro

Walt Disney sceglie il romanzo di Collodi per il suo secondo film d'animazione, nel 1940, con cui vinse due Oscar (per la colonna sonora e per la canzone)

Nino Genovese

Un treno, un film # 9

Transsiberian (2008)

Federico La Lonza

Spagna (Telecinco Cinema e Castelao Productions), Germania (Universum Film), Gran Bretagna (Future Films Limited) e Lituania (Lietuvos Kinostudija) sono le nazioni che nel 2008 hanno prodotto *Transsiberian*, un thriller diretto da Brad Anderson (che, con Will Conroy, l'ha anche sceneggiato), ambientato lungo la linea ferroviaria transcontinentale russa che unisce Mosca a Pechino nota come Transiberiana transmongolica, che prima di arrivare nella capitale russa attraversa Cina, Mongolia e Siberia coprendo una distanza di ben 7.865 km. Nato a Madison (Connecticut) nel 1964, Anderson è un regista e produttore assai stimato, autore d'un paio di film cult come l'horror *Session 9* (2001) e il thriller *L'uomo senza sonno* (2004): *Transsiberian* è la sua sesta fatica cinematografica, e per essa si è avvalso della preziosa collaborazione di Xavi Giménez per la fotografia, Thomas Oláh per i costumi, Henny Zimmer per il trucco, Alain Bainée per la scenografia, Alfonso de Villalonga per le musiche e Jaime Martí per il montaggio. La trama del film, che dura 111 minuti, è la seguente. Roy e Jessie, una giovane coppia di americani appartenenti a una confessione protestante e in crisi matrimoniale, si sono appena recati in Cina per una missione di beneficienza avente per oggetto dei bambini; volendo rientrare in patria dall'Europa, per raggiungere Mosca decidono di utilizzare la Transiberiana. In viaggio, trovano come compagni di cabina lo spagnolo Carlos e l'americana di Seattle Abby, una coppia di giovani che vive insegnando lingue e vendendo matrioske e altri souvenir: con essi stringono amicizia. Giunti in Siberia, a causa del ritardo in un giro turistico, a Irkutsk Roy perde il treno: rimasta sola e ignara di quant'è successo al marito, Jessie prosegue il viaggio in Transiberiana coi due, ma per attenderlo scende nella cittadina di Ilanskaya, seguita da Carlos e Abby che non intendono lasciarla sola, e qui trascorrono la notte in un albergo. Resasi conto che l'esportazione di matrioske esercitata da Carlos è illegale, Jessie lo supplica di non coinvolgere Abby nella sua attività: ed egli l'assicura che ella non sa nulla. L'indomani mattina, con la scusa che la doccia nella loro camera è rotta Carlos si presenta da Jessie per chiederle di usare la sua: mentre lui è nel suo bagno, a un certo punto lei si allontana dalla stanza perché la reception l'avverte di una chiamata di Roy. In attesa del ritorno di quest'ultimo, profittando del fatto che Abby è impegnata a insegnare l'inglese ad alcuni bambini, Carlos persuade Jessie, appassionata di fotografia, e seguirla in un'escursione fino a un'antica chiesa abbandonata ricca di preziosi affreschi situata in una radura ai margini d'un bosco. Dopo un tragitto in corriera e un lungo percorso a piedi, essi giungono sul posto, e Jessie, entusiasta, scattate alcune foto si lascia accarezzare e baciare da Carlos: lui però è intenzionato a possederla, e per sfuggirgli ella, strappato un palo di recinzione, comincia a colpirlo; poiché Carlos insiste, per disperazione, quasi involontariamente, lo uccide. Quando, sconvolta, Jessie risale sul treno, ritrova infine Roy, mentre Abby, attendendo invano Carlos perde il convoglio. In cabina al loro posto essi trovano un uomo di mezz'età, Ilya Grinko, che si qualifica come detective della narcotici. Grinko chiede loro di Carlos, affermando che molti trafficanti di droga sono soliti celare la loro merce nelle matrioske. Solo allora Jessie si accorge che la mattina precedente Carlos aveva nascosto le sue matrioske nel suo zaino: tenta invano di liberarsene, poi consigliata da Roy consegna il suo zaino a Grinko, cui nel frattempo si è affiancato il tacito e inquietante Kolzak Yushenkov, suo secondo e braccio armato. Ma l'indomani mattina, al loro risveglio, Jessie e Roy scoprono che il treno sul quale viaggiano si è liberato della maggior parte delle carrozze con tutti i passeggeri, e dirige verso una località sconosciuta: a un certo punto infatti, nel bel mezzo di una taiga innevata, essi vengono fatti scendere dai due e condotti in un bunker militare abbandonato, dove ritrovano Abby, stesa su una lettiga, legata e orrendamente torturata. Grinko, in realtà un corrotto al soldo di un grosso trafficante di droga, cerca di ottenere dai tre notizie di Carlos, per impossessarsi dell'eroina che

segue a pag. successiva

"Transsiberian" (2008). Emily Mortimer e Thomas Kretschmann

"Transsiberian" (2008). Emily Mortimer

"Transsiberian" (2008). Ben Kingsley

"Transsiberian" (2008). Edoardo Noriega

segue da pag. preceente

questi avrebbe rubato a quello: e a Roy e Jessie dice che Abby è coinvolta come Carlos: ma ricordando le parole di quest'ultimo Jessie non gli crede. Lasciati un attimo soli, Roy e Jessie riescono fortunosamente a fuggire e raggiungono il treno ancora fermo nella taiga, dove Roy, ucciso e gettato giù dal treno il macchinista, complice di Grinko, essendo un appassionato di treni riesce a fare ripartire il convoglio, ma non può impedire che sia Grinko che Yushenkov riescano a salirvi sopra: quando per Roy e Jessie la situazione si fa critica il treno cozza con un convoglio adibito al trasporto di truppe in arrivo dall'opposta direzione su quell'unico binario. Riavutisi dall'urto, dove nessuno ha perso la vita, vedendo sopraggiungere una moltitudine di soldati che si trovavano sull'altro treno, per evitare scomodi testimoni Grinko uccide Yushenkov e fa appena in tempo a dileguarsi. Arrestati, Roy e Jessie vengono condotti a Mosca, dove visitati da due funzionari dell'ambasciata americana, grazie a una foto a suo tempo scattata di soppiatto da Jessie a Grinko e Yushenkov, riescono a far luce su gran parte della trama criminale. Jessie tuttavia non rivela di avere ucciso Carlos né dove questi si trova: ma prima di ripartire per l'America col marito, recatasi a visitare Abby in ospedale le confida il luogo in cui è morto Carlos. Nell'ultima scena del film, si vede quest'ultima che, finalmente ripresasi, camminando aiutandosi ancora con un bastone, si reca presso la famosa chiesa sconsacrata, e trovato il cadavere di Carlos sepolto tra la neve, estrae dalla sua giacca un lungo rotolo di plastica che contiene un'incredibile quantità di banconote di grosso taglio e con esse, soddisfatta, si allontana. Principali interpreti di questa vicenda sono Woody Harrelson (Roy), Emily Mortimer (Jessie), Edoardo Noriega (Carlos), Kate Mara (Abby), Ben Kingsley (Grinko), e Thomas Kretschmann (Yushenkov): un campionario di magnifici attori, che nondimeno, se si eccettua il premio Oscar Kingsley, sono tutti di non primissimo piano: eppure, Harrelson ha lavorato in film di Oliver Stone, Michael Cimino e Milos Forman, la Mortimer s'è messa in luce diretta da Woody Allen e Martin Scorsese, Noriega è stato un attore-icona di Alejandro Amenábar in *Tesis* e in *Apri gli occhi*, la Mara ha esordito sedicenne in *Destini incrociati* di Sydney Pollack ed è poi stata diretta da registi come Peter Hewitt e Ridley Scott, mentre Kretschmann, superbo in *Transsiberian* nel ruolo di spietato e cinico carnefice, nella sua carriera ha mostrato sorprendente duttilità, impersonando con successo addirittura Giovanni Paolo II in *Non abbiate paura* di Jeff Bleckner, ed è apparso più volte in film di registi italiani, tra cui Pupi Avati e Dario Argento. Presentato nel 2008 nella sezione Panorama al Festival di Berlino, l'anno seguente *Transsiberian* ottenne 8 nominations e due premi (per la migliore direzione artistica e il miglior montaggio) al Gaudí Awards di Barcelona. La critica generalmente lodò il film di Anderson, pur considerandolo inferiore sia a *Session 9* che a *L'uomo senza sonno*; ma ad esso non sono mancate recensioni critiche, spesso anche eccessivamente severe, soprattutto - e chissà perché - da parte italiana. La giudica ad esempio «una pellicola sciatta e affogata in un'imperdonabile banalità» Massimo Borriello nella sua recensione sul sito di Movieplayer (2008), e aggiunge che essa «si propone come un thriller dal mancato appeal che fa strisciare sottotraccia un discorso già stantio sul sistema corrotto di valori della nuova Russia dopo il crollo di un regime che ha lasciato solo macerie e uomini miseri, sulla rovina portata dalla cultura del sospetto che sciupa i rapporti umani in ogni parte del mondo, e una presa in giro un po' facilotta degli americani che escono sani e salvi dalle situazioni peggiori, pur con tutte le colpe e le menzogne che si portano dentro». E Lucia Tedesco nel sito di Cinematographe (5/10/2008) giudica il film «poco innovativo» perché «composto da un plot inconsistente e una sottotrama dai tratti sovietici scarna e densa di luoghi comuni». Mentre di «schema di maniera» ha parlato Lorenzo Buccella su "L'Unità" (11/2/2008). Può darsi che lo schema sia di maniera, ma la narrazione della vicenda a mio avviso è efficacemente lineare e mostra assai poche pecche (io ne ravviso solo una: il trasferimento notturno delle carrozze coi passeggeri del treno ad un altro locomotore, operazione già di per sé obiettivamente assurda, che diventa surreale quando si vuole far credere che Roy e Jessie non se ne siano resi conto fino al mattino dopo). Nel suo lungo e bene articolato svolgersi, *Transsiberian* può essere suddiviso in due parti, che hanno all'incirca eguale durata: la prima giunge fino all'uccisione di Carlos, la seconda prende l'avvio con l'entrata in scena di Grinko. Nella prima, incentrata sullo studio dei caratteri e sull'analisi dei rapporti di coppia, la narrazione dei fatti è dettagliata e lo svolgersi della vicenda risulta opportunamente cadenzato; nella seconda, dove predomina l'azione, tutto si fa più rapido; nell'una e nell'altra, viene data grande attenzione al paesaggio, che quando diventa innevato acquista, si può dire, le caratteristiche di un personaggio muto. Il fatto che Jessie non chiarisca ad alcuno (nemmeno a Roy, il quale non può non averlo capito) come sono andate le cose a proposito dell'omicidio di Carlos, mostra l'ipocrisia di cui è pervasa dietro l'espressione ad un tempo angelicata e perplessa, ipocrisia che non risparmia il suo rapporto di coppia.

Il film nel 2013 è apparso in Italia in DVD.

Federico La Lonza

"Transsiberian" (2008). Emily Mortimer e Woody Harrelson

"Transsiberian" (2008). Emily Mortimer ed Edoardo Noriega

"Transsiberian" (2008). Kate Mara ed Edoardo Noriega

"Transsiberian" (2008). Thomas Kretschmann

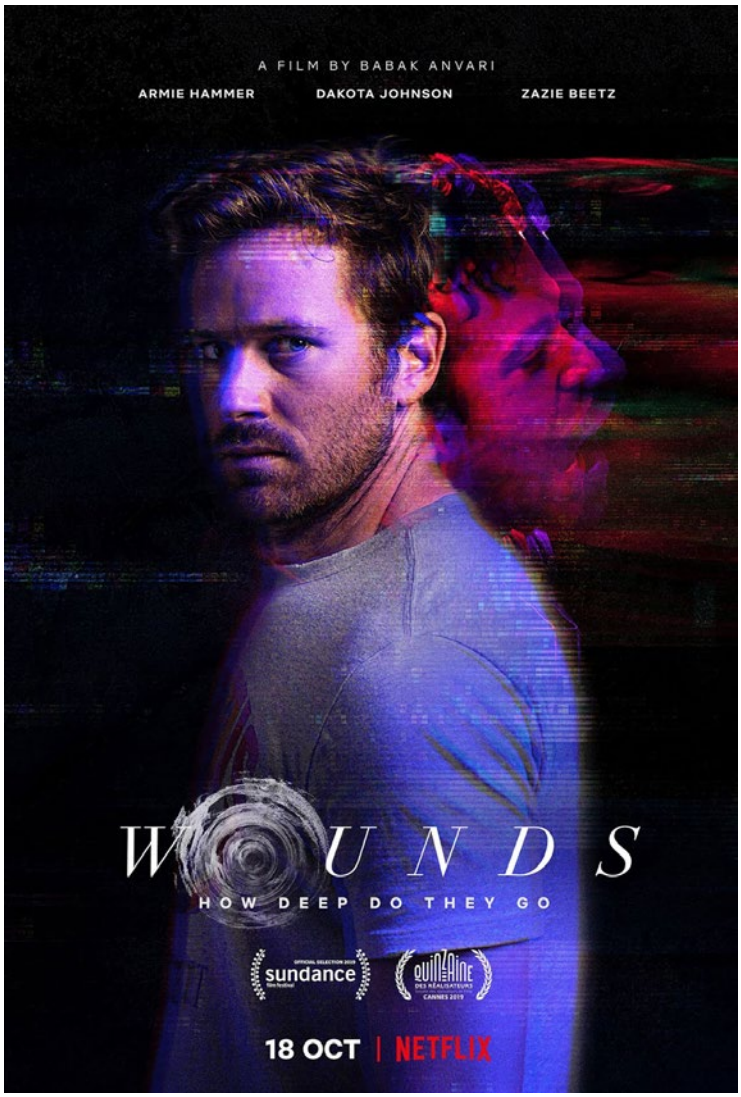
"Transsiberian" (2008). Emily Mortimer e Woody Harrelson

"Transsiberian" (2008). Emily Mortimer

Wounds: l'autofagia del postmoderno sintetizzata in un film

Giacomo Napoli

Dopo le recenti, terribili cadute in basso (di cui la peggiore in assoluto è stata la porcheria prodotta a Natale), Netflix ci dimostra, inconsapevolmente, di quanto la Società che l'ha creato sia già ormai allo sfascio artistico più completo, e lo fa (nel nostro caso) con un horror che, se da un lato si presenta molto ben realizzato, dall'altro include in sé stesso tutto il rumorosissimo NULLA di cui si nutre al giorno d'oggi l'industria dello spettacolo in streaming a pagamento. *Wounds* (ferite) è una pellicola recentissima, del 2019, ad opera di un non meglio identificato mestierante (tal Babak Anvari che fa anche lo sceneggiatore, della serie se le scrive e se le canta) che trae persino spunto da un testo letterario (ah, davvero?) chiamato "The Visible Filth". Insomma, un horror psicologico e sovrannaturale che parte con molte pretese e, per lo meno nella prima metà del film, sembra dimostrare la capacità di meritarsi la nostra completa attenzione. Via via però che la trama procede, anziché dipanarsi si fa sempre più confusa e rabberciata fino ad accompagnarci educatamente all'inutile ed incomprensibile finale. Vediamo però di fare ordine. Anzitutto abbiamo un comparto attoriale più che discreto, tra gli interpreti anche la sempre brava Zazie Beets già vista in *Joker*, che con un notevole dispendio di buona volontà ci permette di entrare piuttosto comodamente nella psicologia semplice ma ben delineata dei vari personaggi, primo fra tutti il protagonista Will (Armie Hammer) che, dopo un inizio un po' troppo sopra le righe, diventa un credibilissimo, divertente e divertito barista di New Orleans. Nel frattempo il nostro regista Babak ce la mette tutta per creare attorno agli attori un concreto spaccato della celebre (e maledetta) città della Louisiana e, va detto, ci riesce in buonissima parte. Però, proprio quando lo spettatore si sta quasi dimenticando di guardare un horror e anzi sta cominciando ad apprezzare la sit-com del pub, con i suoi avventori abituali, le risse (molto realistiche in effetti) e l'eccesso di superalcolici (bevuti però da persone esperte che "reggono" e non da adolescenti alle prime armi che sbroccherebbero dopo cinque minuti), ecco che intervengono proprio dei liceali (adeguatamente antipatici, viziatelli e armati di smartphone) a innescare la parabola orrorifica. Il gruppetto di sfigati scappa in seguito ad una "normale" scazzottata ma perde uno dei telefoni cellulari per la strada. Il furbissimo barista lo raccoglie, decifra con arguzia il segno di sblocco e si ritrova suo malgrado all'interno di un incubo surreale che da lì in poi monterà in un crescendo di caos semantico e di sceneggiature sovrapposte verso il pastrocchio finale. Ed è fondamentalmente proprio nel *plot* della storia che viene messo a nudo il vuoto intrinseco di questa pellicola. Anzitutto la tematica gnostica: il demone (o qualsiasi cosa pretendesse di essere) che ossessiona i protagonisti, dovrebbe essere un Eone, una sorta di potenza arcaica nella filosofia gnostica. L'errore grossolano è che gli Eoni sono esclusivamente potenze sovrannaturali buone, quindi non si capisce come mai uno di essi dovrebbe muoversi dentro un tubo (un tunnel molto biologico in effetti), uscire dalle piaghe e dalle ferite e manifestarsi con nugoli di scarafaggi volanti (più che altro sembrano blatte) che, molto pietosamente, coprono la visuale dello spettatore mentre si svolge l'incomprensibile scena finale. Come a dire: stendiamo un velo pietoso (di scarafaggi). La triste storia personale del protagonista, essenzialmente un fallito, un guscio vuoto a detta della sua convivente, adatto per questo ad accogliere e racchiudere un mostruoso spirito maligno, in realtà rappresenta un dramma molto comune in USA: quello che si trovano a dover vivere tutti coloro i quali, nonostante gli sforzi e le buone intenzioni, non riescano per questioni meramente economiche a finire gli studi superiori e ad ottenere una laurea, tagliandoli fuori per il resto della loro vita da qualsiasi lavoro che vada oltre il barman. Quindi a guardar bene il povero Will non è tanto un guscio vuoto (prova sentimenti, gelosia, si preoccupa degli amici, dimostra umanità, sa cavarsela), piuttosto diciamo che è considerato come tale dalla orrenda società che lo ha cresciuto. Tutto il bar con i suoi avventori mostra una varia umanità divisa in due: da un lato quelli che hanno finito i soldi, dall'altra quelli che li hanno ancora, indipendentemente dalle ambizioni e dalle capacità personali. Concludendo, quindi, ci troviamo di fronte a mio avviso ad una pellicola che riassume (suo malgrado) in un unico e sconclusionato prodotto tutto il vuoto prodotto dalla fine del Secolo Americano: identificazione del successo con la disponibilità economica, usura estrema dei sentimenti umani, abbandono totale dell'essere umano gettato nel mondo senza nessuna finalità, arrogante aggressività fine a sé stessa (come la bandierina americana twittata da Trump dopo che i servizi segreti gli avevano rivelato chi avevano ammazzato a sua insaputa) e totale caos semantico (tutto ciò che non capiamo è male assoluto). Lo stesso rumore strillante e rognoso che fuoriesce dal cellulare maledetto ogni volta che il protagonista tenta di chiamare il morto è la metafora lampante del rumore inutile e fastidioso che i colossi della cultura di massa postmoderna come Netflix e Amazon continuano a produrre senza sosta, disinteressandosi di qualità e conseguenze. Faccio presente infine che questo film mediocre dalle grandi pretese è stato presentato al Sundance Film Festival, a Cannes all'interno della Quinzaine des Réalisateurs e al BFI prima di approdare sulla piattaforma di streaming; quindi ci puntano pure sopra. Mah. Sconsigliato e inutile.

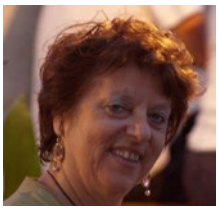


Giacomo Napoli

Mostre

Fellini – Felliniana e Ferretti, splendida allitterazione…

Dall'1 febbraio 2020 negli Studi di Cinecittà la mostra-installazione-viaggio nell'universo felliniano attraverso gli occhi ed i ricordi del premio Oscar Dante Ferretti


Maria Cristina Nascosi

Il 20 gennaio di cento anni fa nasceva a Rimini Federico Fellini. Sarà festeggiato per tutto il 2020 ed oltre, per fortuna, anche sui programmi Rai, quelli più seri, Rai 5, soprattutto. Nascita romagnola, di provincia, ma di animo del tutto internazionale, *ab ovo*. Grande regista, folle, sognatore, geniale, *inventor* innanzitutto, gli aggettivi si sprecano da una o, meglio, più vite. Così non a caso piace riproporre alcune altre righe a sua ironica e smagata memoria, quella che omaggia la sua intelligenza, la sua creatività, la sua visionaria e bugiarda, genialmente bugiarda, fantasia. Fellini è stato notevole, all'inizio, anche per i suoi scritti e per i suoi disegni – era spesso autore delle *stories-board* delle sue pellicole - ma il suo eclettismo si era espanso ben oltre e lo aveva spinto ad autodefinirsi, con assoluta onestà auto-ironica, un bugiardo con cognizione di causa. Era partito, a fine anni Trenta con il *Marc'Aurelio*, la prodigiosa rivista satirica che vide far parte del suo *staff* – oltre a lui ed Ettore Scola – grandi della satira del calibro di Vittorio Metz o Marcello Marchesi. Scola poi – con la sua ultima opera, prima di scomparire - gli aveva reso un omaggio davvero di grande valore, presentando in anteprima alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, nel 2013, il gioioso e spumeggiante docu-fiction *Che strano chiamarsi Federico- Scola racconta Fellini*, girato, mèta-omaggio, nella casa virtuale e vera di Federico, quel favoloso Teatro numero 5 di Cinecittà che aveva visto il nascere ed il divenire completo di gran parte dei suoi capolavori. Ma per tornare ai 100 anni dalla nascita di Fellini ed al suo ricordarlo a varie riprese, piace qui far riferimento a Felliniana – Ferretti sogna Fellini, la mostra - installazione, a carattere permanente, che ha appena aperto i battenti negli Studi di Cinecittà, all'interno della storica 'Palazzina Fellini'. L'opera porta la firma di Dante Ferretti, lo scenografo premio Oscar che per Fellini è stato uno dei magici artefici delle sue visioni, un artista-artigiano capace di dare corpo ai suoi sogni, e da Francesca Lo Schiavo, sodale di vita e lavoro di Ferretti, scenografa e *set decorator* pure premio Oscar e di fama internazionale. La mostra è una vera e propria *full immersion* nell'immaginario felliniano, oltre che il racconto onirico e suggestivo di un sodalizio artistico e di un'amicizia. Un incontro, tra Federico e 'Dantino' nato sul set del *Satyricon* nel 1969, ed una collaborazione diretta avviata con *La città delle donne*, cui seguono titoli indimenticabili: *Prova d'orchestra*, 1978; *E la nave va*, 1983; *Ginger e Fred*, 1986; *La voce della luna*, 1990, la splendida maturità del genio riminese. Felliniana – Ferretti sogna Fellini, prodotta e promossa da Istituto Luce - Cinecittà, è una piccola città dentro Cinecittà, spazio fisico e di sogno che in un *iter* tutto particolarizzato contiene luoghi, segni, suggestioni dell'intero universo felliniano, al modo delle *wunderkammer* rinascimentali. L'evento rappresenta la piccola 'ciliegina' posta da Cinecittà sui festeggiamenti per il più emblematico tra i registi italiani nel mondo, il cine-simbolo per eccellenza, dando rilievo alla grande opera di restauro di tutta l'opera di Fellini, realizzata da Istituto Luce - Cinecittà, Cineteca di Bologna e CSC-Cineteca Nazionale. Un ulteriore mattone per l'immenso edificio dell'opera di Fellini, che permetterà, in questo 2020 a lui dedicato, di portare nel mondo retrospettive complete, come già avvenuto al prestigioso BFI di Londra, come avverrà al nuovo Museo dell'Academy di Los Angeles progettato da Renzo Piano e ovunque nel mondo, in Europa, Nord e Sud America, in Asia. Qualcosa da non perdere, perché, come sempre, per chi ci crede e per dirla 'con Carlo Levi', il futuro ha un cuore antico: anche quello di un cinema - quello di Federico Fellini, quello di Giulietta Masina, sua compagna di una vita, per la vita – che rimarrà immortale, per chi non vorrà dimenticare di ricordare e tramandare alle generazioni che verranno.

Maria Cristina Nascosi Sandri

Felliniana, Ferretti sogna Fellini
Mostra-installazione permanente prodotta e promossa da Istituto Luce-Cinecittà e firmata da Dante Ferretti e Francesca Lo Schiavo,
Roma Studi di Cinecittà, all'interno della storica Palazzina Fellini
1 Febbraio – 31 Dicembre 2020

‘CCA NISCIUN E’ FESS!

Lavori in corso per l’accessibilità culturale

Siamo consapevoli che il dominio capitalista viene esercitato non solo attraverso i “mezzi di produzione” ma anche attraverso il controllo dei mezzi di comunicazione (cinema, televisione, radio, giornali, reti telematiche) e su tutto ciò che è utile per la conservazione e la ri/produzione di questo sistema che a noi non piace.

Contro questo potere che riesce a dominare e condizionare miliardi di persone, vogliamo dare il nostro contributo utilizzando e costruendo strumenti di resistenza per sviluppare la critica necessaria al superamento di questa società.

Diari di Cineclub – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica è fatto da collaboratori volontari, non accetta la pubblicità, non chiede finanziamenti, il suo costo è zero e viene distribuito gratuitamente online anche attraverso una catena di siti, le nostre “edicole virtuali”.

Diari di Cineclub è presente sulle principali piattaforme social ed esce il 1° di ogni mese.

www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub

diaridicineclub@gmail.com

Locandina realizzata da Massimo Pellegrinotti

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Sabato 14 ottobre 1961

Le ire degli oscurantisti contro il film di Pasolini

Accattone bloccato in censura

La presentazione a Roma dell'opera prima del regista-scrittore bruscamente rinviata, mentre dai giornali scompaiono gli annunci pubblicitari - I burocrati ministeriali mettono in discussione l'intera pellicola, non limitandosi a richieste di tagli parziali - Le traversie di *Allarmi, siam fascisti* e del film su Giuliano

Mino Argentieri

Accattone. Il film diretto dallo scrittore Pier Paolo Pasolini, è incappato nelle maglie della censura. Da parecchi giorni, i quotidiani della capitale ne avevano annunciato l'imminente presentazione in una sala cinematografica del centro, ma all'ultimo momento noleggiatori ed esercenti sono stati costretti a cambiare programma. La pubblicità relativa al film è scomparsa *Accattone* è stato sostituito, sullo schermo del Metropolitan, dal film americano *Il giardino della violenza.* Sapendo di quale pasta sono fatti i censori democristiani, era da prevedere quel che è accaduto. Le prime avvisaglie di una sorda ostilità nei confronti dell'opera prima di Pasolini regista le avevamo registrate a Venezia, allorché, succubi delle pressioni esercitate dal ministero dello Spettacolo, gli organizzatori della Mostra tentarono dapprima d'ignorare *Accattone*, per ammetterlo poi, in extremis alla Sezione informativa. Sempre a Venezia avvertimmo le prime manifestazioni di intolleranze, provenienti dall'organo della Curia bolognese, che non si limitò a stroncare l'opera di Pasolini, ma si distinse segnalando alla censura un film da colpire drasticamente. A distanza di oltre un mese da quegli avvenimenti, *Accattone* giace negli uffici della Ferratella e, a giudicare dalle voci che corrono nell'ambiente cinematografico, questa volta le obiezioni dei censori non riguarderebbero qualche brano della pellicola, bensì il contenuto del film nel suo insieme. Sembra che siano intercorse telefonate fra il sottosegretario Helfer e Pasolini, al fine di giungere a un chiarimento tra le parti, ma l'esito del tentativo deve essere stato inconcludente si e deciso di rinviare il lancio di *Accattone* a data da stabilirsi. Non occorrono particolari doti di perspicacia per intuire quel che turba i burocrati ministeriali. Pasolini, ai loro occhi, si è macchiato di una colpa imperdonabile, rappresentando in un racconto cinematografico, esente da compiacimenti morbosi e da pretesti spettacolari, il mondo delle borgate romane. La miseria, la fame, la disperazione di un'umanità che, abbandonata a se stessa, vive ai limiti del consorzio civile, sono i temi che ricorrono e s'intersecano nel film di Pasolini; sono gli argomenti tabù che spaventano i benpensanti. E tanto più spaventano in quanto *Accattone*, affrontando una materia non edificante, programmaticamente rinuncia a un moralismo farisaico. Sui valori artistici e civili di *Accattone* si è pronunciata pressoché all'unanimità inequivocabilmente la critica, il cui giudizio ha ricevuto un'autorevole conferma da alcuni fra i più importanti e qualificati scrittori italiani che, a Venezia, in un pubblico dibattito, hanno discusso del film. Il problema, come al solito, va però esaminato da un altro angolo visuale. Da svariati anni, la censura in Italia agisce al di fuori del dettato legislativo e si attiene a regole affatto singolari, originate da bassi calcoli politici. In base a questa prassi, la raffigurazione della povertà, dei conflitti sociali e dell'ingiustizia costituisce un reato, di fronte al quale non si è disposti a transigere. Magari si chiude un occhio dinanzi a un filmetto comico lascivo; si lascia passare qualche spogliarello la cui allusività sconfina nella pornografia; ma si diventa improvvisamente severi non appena un film contraddice le menzogne codificate dal regime clericale. Così è avvenuto per *Anatomia di un dittatore*, così sta arrivando per *All'armi siam fascisti*, che stenta a ottenere il visto di circolazione; e così avverrà senza dubbio per *Sicilia 1913-1961* (Il bandito Salvatore Giuliano) di Francesco Rosi, che ha incontrato ostacoli addirittura nella fase precedente l'inizio delle riprese. *Accattone* rientra in questa arbitraria casistica censoria, avendo l'unico torto assai grave, evidentemente, nell'Italia del miracolo, di richiamare l'attenzione su una realtà che i governanti preferirebbero tenere nascosta. Il tipico meccanismo dell'ipocrisia è scattato nuovamente: mentre si fa poco o nulla per cancellare certe piaghe che si annidano nel cuore della società, si vorrebbe impedirne la denuncia, cioè un atto il quale, implicando la presa di coscienza d'un determinato fenomeno, contribuisce alla ricerca di una soluzione positiva. Affermando ciò, è ovvio, abbiamo la consapevolezza di non scoprire niente di nuovo: da almeno un decennio, la censura c'impone una polemica dai motivi ricorrenti. Ma noi non ci stancheremo mai di protestare contro gli abusi del potere esecutivo e di invitare l'opinione pubblica a impedire che le assurde pretese degli oscurantisti prevalgono. Le vicende di *Accattone* ci richiamano, anzi, alla necessità di una maggiore vigilanza e di una ferma opposizione, che vedano riuniti, nella difesa di un film artisticamente compiuto, tutti i settori della cultura.

Mino Argentieri

SPETTACOLI

Le ire degli oscurantisti contro il film di Pasolini

«Accattone» bloccato in censura

Concerti-Teatri-Cinema

Le prime rappresentazioni

«Alla ricerca della felicità»

I programmi Radio-TV

Franca Passut e Franco Citti, protagonisti di "Accattone"

Romanistan, un progetto di Luca Vitone

Vincitore della IV edizione del bando Italian Council-Mibac (2018)

Lisa Andreani

Promosso dal Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, *Romanistan* è un viaggio, una narrazione cartografica, un diario di bordo e un film. L'itinerario ha prodotto una mostra e un libro d'artista realizzato con la casa editrice Humboldt Books. Il percorso a tappe di *Romanistan*, dall'Europa all'India, traccia a ritroso il movimento di migrazione del popolo rom e ne rilegge la loro storia. Lo stereotipo negativo che tocca il loro passato e presente, frutto di imperi narrativi europei già consolidati, viene, grazie alle parole delle persone intervistate durante il viaggio, decostruito e rianalizzato. Per ben tre numeri **Diari di Cineclub** ha già avuto modo di parlare di questo straordinario viaggio. Lo ha fatto attraverso il diario di bordo scritto da uno dei suoi protagonisti, l'artista rom prof. Santino Spinelli che ha accompagnato la troupe dall'Italia fino in Turchia, lasciando poi il testimone al figlio Gennaro per la sua conclusione in India. Alla fine di questa avventura, abbiamo raccolto con una intervista una serie di impressioni e considerazioni da parte dell'autore di questo straordinario progetto, Luca Vitone.

Luca, come mai ancora troppi pregiudizi nei confronti del popolo Rom?

I Rom sono presenti in Europa da 700 anni ma nonostante questo sono ancora considerati l'ultimo straniero presente nel nostro continente. A differenza del popolo ebraico che si definisce un popolo eletto e ha un libro che è stato fondativo per tre religioni mediterranee, quelle che comprendono almeno un terzo della popolazione mondiale. I Rom non hanno nemmeno un libro, non hanno un'architettura. Tutto quello che noi sappiamo su di loro viene dall'esterno, da chi li ha osservati e ha osservato il loro passaggio.

Al contrario che percezione hanno avuto i Rom che avete incontrato nel vostro progetto?

Come popolo molto aperto sono stati molto generosi, ci hanno accolti, anche se al contempo è bene ricordare che resta una dimensione di difesa in loro a causa di secoli di maltrattamenti da parte di qualsiasi atteggiamento autoritario. Tra i posti peggiori per la popolazione Rom in Europa troviamo l'Italia che continua a relegare una piccola parte di loro in quelli che chiamiamo campi nomadi. Crediamo però erroneamente che la maggior parte di loro viva in questa condizione, quando in realtà invece la maggioranza vive tranquillamente nelle case come qualsiasi altra persona attenta a non essere giudicata. È davvero assurdo che un Paese di 60 milioni di abitanti possa considerare il popolo Rom un pericolo istituzionale.

Esistono realtà e personalità del mondo romanés che si impegnano a far emergere questa cultura e questa lingua?

Questo varia da paese in paese. Nei Balcani, dove è possibile incontrare figure istituzionali Rom, siano essi parlamentari o docenti, cercano di integrarli maggiormente. Questi paesi vanno dalla Croazia alla Serbia, alla Bulgaria e alla Macedonia. L'India è un caso un po' diverso essendo il paese di origine. I Rom indiani che non sono partiti e non hanno lasciato il territorio conoscono la lingua romanés solo in senso accademico. La lingua infatti più vicina al sanscrito che all'hindi è nata dalla stessa radice, ma si è evoluta durante il viaggio e nei secoli, assimilando termini dalle lingue dei paesi attraversati. Per questo nel romanés oggi troviamo vocaboli di diversa provenienza: di origine persiana, armena, dalle lingue dell'impero bizantino a quelle europee. In India invece i Rom sono soltanto una delle numerose minoranze presenti nel paese, basti pensare che vi si trovano all'incirca più di venti lingue.

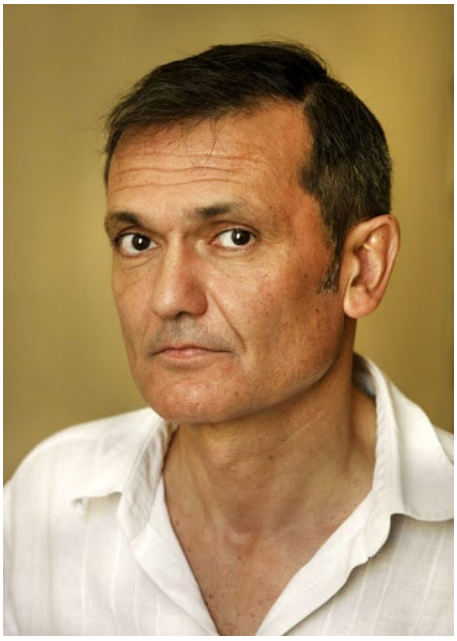
Romanistan,copertina,Humboldt books

Luca Vitone,Romanistan, 2019, still da video,Courtesy l'artista. Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato

Pensando alla condizione Rom e alla dimensione del loro flusso, potrebbe quest'ultimo essere considerato intrinseco sin dalle loro origini e tutt'ora valido nelle sue ragioni nella contemporaneità? In fin dei conti la loro società è da sempre in divenire, dalle questioni linguistiche e sociali alle questioni culturali e di genere.

In generale è difficile per una minoranza non subire forme di emarginazione nella vita sociale di uno Stato. Le personalità che contribuiscono alla formazione culturale della comunità Rom non sono molte e sono pochi quelli che hanno l'opportunità di seguire una completa scolarizzazione o che riescono a entrare nelle istituzioni. Credo che alcuni aspetti della cultura Rom possano considerarsi un modello di vita, ma gli stereotipi producono atteggiamenti di chiusura che difficilmente permettono un desiderio di apertura. Dobbiamo inoltre ricordare che l'analfabetismo è stato pressoché totale sino al ventesimo secolo. Tutta la storia che conosciamo sulle loro usanze, cultura, migrazione proviene dallo sguardo altrui, non quello dei Rom, perché nessuno di loro ha mai scritto sino al secondo dopoguerra.

Luca Vitone, Der unbestimmte Ort,1994, pittura murale, ruota da carro Courtesy l'artista Galerie Nagel Draxler Berlin



Luca Vitone

Come definiresti nello specifico questo film?

Mi piace usare per *Romanistan* la definizione di sceneggiatura/dispositivo aperta alla casualità, al divenire, agli incontri che avvengono, alle idee che si sono sommate durante il viaggio tra me, Santino Spinelli e i componenti della troupe. Attraverso la rappresentazione visiva del paesaggio e il suo racconto con fotografie e un diario che ne ripercorrono luoghi e tempi si vuole rilevare l'invisibile condizione del Rom integrato, di una società parallela, a noi vicina, un "eppur si muove".

Lisa Andreani

Curatrice indipendente, critica d'arte e scrittrice con sede a Milano. Ha recentemente completato il programma di ricerca Global Modernism Studies presso la Bauhaus Dessau Foundation. Da due anni lavora come archivista per l'Archivio Salvo (Torino) e recentemente è entrata a far parte del Comitato Scientifico.

Un sogno rimasto in sospeso: John Fante e Orson Welles

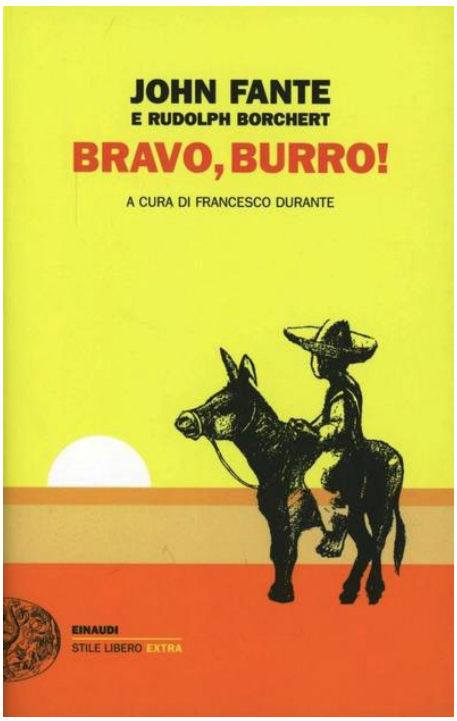
Voglio avere un cuore azzurro
concavo
eterno.
Quello che ho
si stanca
duole.
Marìa Guerra
(Poetessa messicana, nata a Città del Messico nel 1939 e ivi morta nel 2019)

Ignazio Gori

Gli Homestead Grays del 1931 sono da molti considerati la miglior squadra di baseball di tutti i tempi. Una squadra non professionistica formata da operai delle acciaierie, tutti negri, nata nei dintorni di Pittsburgh all'inizio del '900. Hanno giocato ovunque, contro squadre di bianchi e di neri, contro squadre di dilettanti e semiprofessionistiche e contro le altre squadre delle cosiddette *Negro Leagues*[1]; inoltre si sono confrontati con squadre sindacali, di braccianti, di minatori, di scavatori di carbone, di immigrati messicani, cubani … Oscar Charleston, Bill Foster, Josh "the black Babe Ruth" Gibson, Judy Johnson, Smokey Joe Williams, Jud "Boojum" Wilson, "Terrible Ted" Page … e gli altri leggendari membri di quella formidabile formazione del '31, sarebbero stati dei personaggi perfetti per il libro che John Fante – che al baseball aveva comunque dedicato lo splendido *1933. Un anno terribile* – avrebbe da sempre voluto scrivere. Ma, la storia della letteratura e soprattutto del cinema è piena di crucci, di rimorsi che hanno per anni, in certi casi per tutta la vita tormentato grandi artisti. È il caso di Orson Welles, che è passato

Orson Welles (1915 - 1985)

Gli Homestead Grays del 1931



La copertina dell'edizione italiana di BRAVO, BURRO!

a miglior vita senza aver potuto girare i due suoi più grandi assilli cinematografici: *Il piccolo principe* di Antoine de Saint-Exupéry e soprattutto *Bravo, Burro!* proprio di Fante; guarda caso due "favole" per ragazzi. Questo breve romanzo, solo apparentemente destinato a giovanissimi lettori, è una delle opere, anzi, è sicuramente l'opera meno nota agli estimatori del "paisà" di Boulder, Colorado, ma in realtà originario di Torricella Peligna, in Abruzzo. Pubblicato negli Stati Uniti nel 1970 (in Italia da Einaudi la prima edizione è del 2010, ristampato nel 2016 con una bella traduzione di Francesco Durante), è passato quasi in sordina, ma leggendolo attentamente è indubbio il magico intreccio di malinconia e ironia tipico del figlio "del più grande scalpellino d'America" – come John amava definire il suo amato-odiato papà. Si tratta di uno smilzo libretto che fonde una storia *mariachi*, tutta messicana, che ruota attorno ad una *hacienda*, ai matador, a un invincibile toro chiamato *montaña negra*, ai puri sogni di un bambino (una sorta di Oliver Twist) e a un asinello che diventerà un eroe, tra povertà, polvere, puro fervore religioso "texmex" condito con *tortillas y guacamole*; insomma, una storia senza tempo, sospesa nella purezza morale dell'autore, senza tempo. Firmato a quattro mani con Rudolph Borchert, amico di Fante, aveva l'intenzione originaria del progetto cinematografico. Ebbene, nonostante la carriera di John Fante nel cinema sia stata mediocre, "alimentare" oserei dire, in questo progetto ci credeva davvero, e come detto se n'era innamorato anche un mito come Orson Welles, che in quanto a "occhio cinematografico" se ne intendeva. Cos'è

segue a pag. successiva

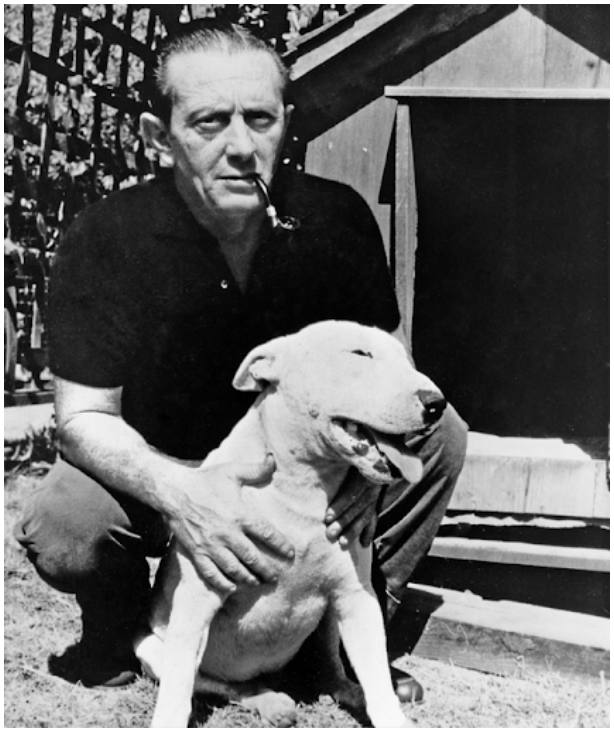
1 Gli Homestead Grays hanno vinto 3 Negro World Series e complessivamente 11 titoli di Lega

segue da pag. precedente

allora che è andato storto? Andiamo con ordine. Fante aveva conosciuto Borchert a Malibù nei primi anni '60, dopo che quest'ultimo era emigrato al caldo sole californiano dal gelo di Cleveland, Ohio. Lo stesso percorso che aveva fatto anni prima Fante, alias Arturo Bandini, trasferendosi a Los Angeles dalle montagne del Colorado, trasferimento "mitizzato" in alcuni capolavori letterari, quali *Chiedi alla polvere*, *La strada per Los Angeles* e *I sogni di Bunker Hill*, divenuti ormai classici della letteratura americana e universale. Stephen Cooper, il biografo di Fante, racconta che Borchert era un fervente ammiratore dei libri di Fante e non perse occasione di dirglielo una volta incrociatolo per le strade losangelene. Come capita sempre ai giovani aspiranti scrittori, quando si incontra il proprio mito, non si può fare a meno di offrirgli qualcosa di scritto per ricevere un prezioso parere. Borchert, che aveva studiato alla Ohio State University – guarda caso, magia della vita, la stessa università da cui era uscito anni prima "Terrible Ted" Page, membro dei mitici Homestead Grays del 1931 di cui sopra – e che scriveva bene, ricevette pareri molto favorevoli dal suo maestro e tra i due nacque una profonda amicizia fatta di stima e assidua frequentazione. Fante ha sempre amato gli animali, la sua casa ne era piena e aveva dedicato un divertentissimo romanzo a un cane trovatello che aveva chiamato *Stupido*, che secondo lui era omosessuale (*Il mio cane Stupido* inserito nella raccolta *A Ovest di Roma*). Era da molto che Fante voleva scrivere la sceneggiatura di un film riguardo l'asinello che aveva trasportato a Betlemme la Vergine Maria, ma l'ispirazione si era più volte sciolta, tra memorabili bevute di vino e autentiche visioni a occhi aperti di Gina Lollobrigida. Poi, un giorno, ascoltando un racconto di Borchert, si accese una spia. Borchert aveva trascorso un periodo in Messico e aveva sentito parlare – quelle storie tra verità filtrata da leggenda popolare – di un ragazzino e del suo *burro*, un asino molto particolare, capace di compiere dei "miracoli" ("Perché – avrebbe detto un altro grande *paisà* come il cristianissimo Frank Capra – "trasportare una donna incinta per centinaia di miglia nel deserto, non è forse un grande miracolo?"). La spia di cui sopra s'accese, o meglio, si riaccese improvvisamente, perché molti anni prima Fante, che aveva iniziato a lavorare come galoppino sceneggiatore a Hollywood, non proprio con grandi successi, un po' come il protagonista di *Viale del tramonto* – era stato coinvolto per vie traverse nella scrittura di un soggetto di Orson Welles intitolato *It's All True* – E' tutto vero – il quale prevedeva anche un episodio di una storia messicana con un ragazzino amico di un toro da corrida. In realtà – perché come dicono tutti i paisà, ma vale anche per il buon vecchio Orson: *'ca nisciuno è fess'!* – *It's All True* doveva essere un progetto di fiction documentarista frammentato in più puntate, prodotte dall'Agenzia Governativa Brasiliana e dalla hollywoodiana RKO, nota per le commedie brillanti. Era un progetto da veri figli di puttana, che doveva alleggerire all'inizio degli anni '40 l'atmosfera tesa della Seconda Guerra Mondiale, fornendo un quadro dell'America del Nord e del Sud assolutamente gaio, pacifico e campestre, cosa del tutto lontana dalla realtà. L'episodio dedicato all'inusuale amicizia tra un bambino e un toro, e che tanto piaceva a Welles, si doveva intitolare *Bonito the Bull* (secondo altri invece *Benito the Bull*) e la storia era sorprendentemente simile, quasi identica, alla leggenda popolare che Borchert avrebbe raccontato spassionatamente a John Fante, molto anni dopo.

Il quadro è chiaro? Forse un pochino intricato, ma affascinante.

Il toro *Bonito-Benito* era un toro a cui era stata risparmiata la vita dopo una corrida, per la semplice ragione che non poteva certo essere abbattuto un animale dotato di così tanto coraggio e forza straordinaria. Ma dopo questa santa "grazia", inaspettatamente l'animale si trasforma in un gattino senza difese, privo di forze, rintanato in chissà quale depressione psicotica. Non è più quello di prima. Nè quest'episodio né l'intero puzzle di episodi che avrebbero dovuto formare *It's All True* ebbe buon termine. Il progetto naufragò travolto dallo shock americano provocato dall'attacco giapponese di Pearl Harbor, il 7 dicembre 1941, cosicché la geniale furbizia di Orson Welles dovette incassare un bel KO. Ma dopo quasi vent'anni, le parole improvvise di quel ragazzo di Cleveland, avevano riacceso una fiammella nel disilluso animo di Fante, il quale si trovava davvero in un periodo privo d'ispirazione, il cosiddetto "tunnel" degli scrittori. Fante pensò allora di proporre all'amico di scrivere insieme una storia che mescolasse tutti questi elementi: il ragazzo povero, puro di sentimenti, l'asinello, il potente toro nero, le corride e ovviamente, tematica cara a Fante come poche altre, il rapporto delicato tra padre e figlio con un finale che sa di redenzione cristiana. I due lavorarono intorno a questa idea per circa tre anni finché ne venne fuori una specie di trattamento intitolato *Black Mountain*, il nome del toro - *Montaña Negra* in spagnolo – un trattamento riveduto in seguito dal solo Fante in modo da renderlo pubblicabile come racconto lungo, pubblicato come detto nel 1970 da un editore di New York, Hawthorne Books, e integrato con dei bellissimi disegni. La storia sembrerebbe finita così, ma non è tutto. *Bravo, Burro!*, fresco di pubblicazione, finì, per la vita parallela che i libri conducono all'insaputa dell'uomo e soprattutto di chi li scrive, di nuovo nelle mani di Orson Welles, che se ne innamorò, tentando ancora una volta, a distanza di tanti anni dal naufragio di *It's All True*, di farne un film. Evidentemente al vecchio autore di *Lo straniero* il taglio "neorealistico" e favolistico di Fante piaceva particolarmente. Ma per l'inerzia del destino neanche questa volta il film si fece, cosicché né Fante, passato a miglior vita nel 1983, né tantomeno Rudolph Borchert, diventato uno sceneggiatore televisivo di successo (ricordate la serie *stracult* degli anni '80 *Ralph Supermaxieroe*), che l'ha seguito vent'anni dopo nel 2003, hanno potuto vederne la realizzazione. Nonostante non sia dunque mai stato trasposto al cinema – e questo è un invito apertissimo – leggendo *Bravo, Burro!*, oltre alla solita lineare arguzia stilistica di Fante, si ha la sensazione chiara e netta di una progressione registica di tipo cinematografico. I personaggi sono perfettamente tratteggiati e molte scene mostrano degli innegabili *must* del cinema hollywoodiano: l'amicizia tra un bambino e un animale, il riscatto sociale, il lieto fine … e tutto quel bagaglio di genuini (ma solo a livello cinematografico purtroppo) sentimenti che portano la storia a ribaltarsi, a donare nuova linfa alla speranza di chi legge o di chi guarda il film. Purtroppo il decoro, l'antico onore e la dignità del Messico "italianizzato" di John Fante, ultimamente, nei sondaggi politici, è in deciso ribasso per via della teoria di un "muro dell'infamia" che vorrebbe tagliare fuori e limitare i sogni di gente bisognosa di lavoro e tranquillità. Di tutta questa ostilità un figlio di emigrati come John Fante non sarebbe stato certo felice.



John Fante con il suo cane Stupido

Avrete certo notato che non ho descritto la sinossi della storia nei particolari, perché mio intento principale con questo articolo sarebbe l'incentivare a leggere il libro. Dunque buona lettura! Con il sincero augurio che prima o poi *Bravo, Burro* trovi la sua "strada per Los Angeles".

Ignazio Gori

Orson Welles: un geniale solitario

Lucia Bruni

"Se nel 1599 fosse esistito il cinema, Shakespeare sarebbe stato il più grande regista del suo tempo". Con queste parole di Laurence Olivier, quando con *Enrico V* inizia nel 1944 la serie delle trasposizioni cinematografiche dei capolavori di Shakespeare, vorrei entrare in merito al genio di Orson Welles che, secondo me, di Shakespeare possiede non solo il piglio drammatico ma anche e soprattutto la viscerale vena narrativa. Talento (e fisico) eccentrico, difficilmente riusciamo a far rientrare la sua personalità artistica e il suo operato in una catalogazione ufficiale del cinema. Welles era un innovatore del linguaggio che ha parlato con le immagini di prosa e di poesia, chiedendo la complicità di talune "storie immortali", come il *Don Chisciotte*, o ispirate al grande drammaturgo inglese, come *Macbeth* (1948), *Otello* (1952), *Falstaff* (1965), scritto, diretto e interpretato da lui e tratto da "Enrico IV", "Enrico V", "Le allegre comari di Windsor" e "Riccardo II". Attore di teatro prima che di cinema, Welles (Winsconsin, 1915- Los Angeles 1985), voce da organo di cattedrale, affabulatore radiofonico a 300 dollari la settimana negli Anni trenta, il 30 ottobre del 1938, durante lo sceneggiato "La guerra dei mondi", fa credere agli americani di trasmettere in diretta lo sbarco dei marziani sulla terra; intellettuale seducente, ebbe la copertina del "Time" e nel 1943 sposò Rita Hayworth. Attore, regista, illusionista, produttore cinematografico, artista anche di teatro, fra i più versatili del Novecento, Welles fu uno dei registi "oltraggiosi" che pagarono a caro prezzo la propria libertà creativa, vendendo le proprie prestazioni d'attore in film, oltre sessanta, che a volte non furono alla sua altezza d'autore. Usava dire: *"Sono il divo più a buon mercato che conosco."* Fin dall"infanzia (aveva cominciato a calcare le scene a tre anni) Welles ebbe l'impronta del bambino prodigio, aggravato dal fatto di essere rimasto precocemente orfano. Dice ancora col senno di poi: *"Avrei potuto fare il giardiniere o il lavapiatti, purtroppo diventai attore."* Ma in fondo questo non gli dispiaceva, anzi. Arrivato a Hollywood, alla fine degli Anni trenta, dopo il primo dei molti film non fatti o iniziati e mai terminati è *Cuore di tenebra* dal racconto di Joseph Conrad, oppure *Terrore sul Mar Nero*, nel 1942, che è lasciato a metà ed esce senza firma; uscirà poi nel 1943 diretto da Norman Foster. E' nel 1941 che supera tutti col debutto folgorante di *Quarto Potere*, ovvero *Citizen Kane*, in cui rivoluziona la sintassi del linguaggio cinematografico in modo del tutto personale, portando il film a diventare un riferimento obbligato per tutti i cineasti. Secondo quanto scrive la storica del cinema Giuliana Muscio, pare che in origine il soggetto si chiamasse *American* e fosse un "melodramma di impostazione teatrale, con un protagonista malvagio e uno sfondo di scandali giornalistici da anni '30". Credo che pochi film posseggano una bibliografia ricca come questo capolavoro, definito da Truffaut "il film dei film" e spesso incoronato dai critici come il migliore di tutti i tempi, apripista a un filone sull'imponenza sovrana della carta stampata. Ricordiamo *Prima pagina* (1974) diretto da Billy Wilder, *Il caso Katharina Blum*, del 1975, diretto da Volker Schlöndorff e Margarethe von Trotta, *Tutti gli uomini del presidente* (1976) di Alan J. Pakula, *Veronica Guerin - Il prezzo del coraggio* (2003) diretto da Joel Schumacher, per citarne alcuni. La battuta iniziale e finale del protagonista di *Quarto potere* è rivelatrice: "Rosebud" (Bocciolo di rosa), per il significato profondo che porta con sé riferito alla sofferenza della solitudine, sarà fonte di ispirazioni per note, commenti e altre pellicole ispirate a questo tema che ricchezza e potere portano irrimediabilmente con sé. "Rosebud", che per tutto il film resterà un mistero, era la marca dello slittino con cui Kane giocava da piccolo quando lasciò la sua casa; oggetto della memoria di una fanciullezza interrotta, e successivamente bruciato, lo slittino rappresenta quel filo sottile ma tenace, importante più di qualsiasi potere o ricchezza, che lega l'uomo adulto alla propria infanzia. Qualunque essa sia stata. La tecnica rivoluzionaria della barocca fotografia "grandangolare" di Gregg Toland, l'uso diverso della musica e delle immagini, la suprema sceneggiatura, il rinnovamento del linguaggio, sono alcuni degli elementi che hanno fatto di *Quarto potere*, una svolta straordinaria in ambito cinematografico. Il critico letterario e cinematografico Glauco Viazzi, autore nel 1948 di un'analisi molto lucida (e lontana dagli isterismi pro o contro Welles), ricorda in poche righe: [...] *"La sua novità* (del film –n.d.a.) *non si esauriva soltanto nel carattere oltranzista ed estroso che Wells gli aveva impartito. Non si esauriva negli accorgimenti tecnico-stilistici usati (per esempio, l'impiego da parte dell'operatore Gregg Toland* (vedi sopra –n.d.r.), *di obiettivi grandangolari, molto diaframmati, in modo da ottenere l'effetto 'pan-focus': la compiacenza da parte del regista di inquadrare piazzando la macchina a terra, di creare continuamente rapporti prospettici tra le varie parti componenti dell'inquadratura). Il film era un fatto nuovo perché impostava la narrazione cinematografica in un campo sin lì poco battuto, e teoricamente assai controverso: il film psicologico; e poi, perché sceglieva come argomento della sua indagine una figura complessa e difficile"* [...].Nel corso della storia che racconta attraverso flashback, l'ascesa del magnate della stampa Charles Foster Kane (interpretato dallo stesso Welles) attraverso le testimonianze della seconda moglie e dei suoi collaboratori, si nota che l'età del protagonista va dai 20 ai 77 anni. Quando

segue a pag. successiva

"Falstaff" (1965)

"Il processo" (1962)

"L'orgoglio degli Amberson" (1942)

segue da pag. precedente

girò il film Welles aveva 26 anni, quindi il suo fu un esordio clamoroso anche se non baciato dal successo economico. Al proposito, in una intervista di Dylis Powell sul "Sunday Times" a Welles, riguardo a un possibile riferimento autobiografico, il regista rispose: *"Autobiografico? Manco per idea. Kane era nato povero e io ricco. E sono invece diventato povero all'età in cui Kane si fa una fortuna. La sua fanciullezza fu solitaria e bisognosa d'affetto; al contrario della mia. Io non ebbi 'Rosebud'; anzi, quella storia del 'Rosebud' è proprio quella che del film mi piace meno."* Tra l'altro pare che questo sia stato un parto dello sceneggiatore Leo Mankiewicz. Il film ebbe un costo di Ottocentomila dollari e fu molto discusso: l'editore William Randolph Hearst, che nel personaggio di Kane si riconosceva, intentò alcune cause giudiziarie e nacquero molte polemiche sulla paternità del soggetto. Una curiosità: la slitta "Rosebud", che nel film appartiene a Kane bambino, è stata acquistata dal regista Steven Spielberg per 60.500 dollari. A *Quarto potere* seguiranno *L'orgoglio degli Amberson* (1942), saga della decadenza del capitalismo latifondista, un insuccesso con vicende assai pesanti per la manipolazione sulla pellicola da parte della produzione RKO; quindi i *noir* drammatici *Lo straniero* (1946), nel 1947 *La signora di Shangai*, rilettura intellettualistica di un giallo crudele in cui la Hayworth, che in *Gilda* (film del 1946 diretto da Charles Vidor) aveva avuto il ruolo della perfida ingannatrice, vive una seconda vita di attrice in un gioco di specchi fisico e metaforico. Welles, regista dai lampi produttivi in ogni genere creativo, usa un linguaggio espressivo fatto di rapidi spostamenti della cinepresa, con una deformazione della realtà e una sottolineata ambiguità. Come infatti dichiara lo stesso Welles quando traccia la trama del suo capolavoro *Quarto potere*: *"Chi è Kane? Tutto dipende da chi ne parla. D'altra parte, lo scopo di un film risiede nel proporre un problema piuttosto che nel risolverlo"*. Come accennato sopra, nel 1948 in venti giorni gira *Macbeth* e nel 1952 l'*Otello* che si aggiudicherà la Palma d'oro a Cannes; ecco poi il thriller *Rapporto confidenziale* (1955) e, sempre nel '55 inizia il *Don Chisciotte* che resterà incompiuto come almeno la metà della sua opera di regista (*L'oceano* del 1970 e *L'altra faccia del vento*, una satira su Hollywood, iniziato fra il 1970 e il 1976 - completato solo nel 2018 -, per citarne alcuni). Non manca neppure il racconto gotico, sempre in odore di noir, *L'infernale Quinlan* del 1958, in cui coinvolge anche Marlene Dietrich, e nel 1962 attualizza *Il processo*, un'amara riflessione sull'assurdità del potere, tratto dall'omonimo romanzo di Franz Kafka. Seguono il già citato *Falstaff* nel 1965, e, nel 1968, il gioco triste in 60 minuti di *Storia immortale*, in cui mescola in modo magistrale, realtà e finzione. Non a caso la sua carriera si chiude con *F come falso*, del 1973, testamento dell'arte intesa come falsità. Welles si è sempre sentito un cane sciolto che va per la sua strada, alieno dagli stereotipi dell'ambiente in cui viveva, sicuro del suo talento, tanto da potersi permettere di svenderlo anche con gli spot e negli show televisivi. La scelta di riferirsi a opere letterarie, inoltre, rivela il desiderio di affrancarsi talvolta da soggetti legati all'ambiente statunitense, una società verso la quale opera una critica sottile ma di sostanza. La potenza narrativa del suo linguaggio ne è la riprova. Un paio di curiosità che contraddistinguono la sua personalità. Nel 1971, in occasione dell'Oscar onorario, mandò un filmato con un suo discorso di accettazione, fingendo di essere impegnato altrove, ma in realtà divertendosi alla beffa: era a poche miglia di distanza. Nel 1975, venendo meno a un suo patto di isolamento, andò a ritirare il premio dell'American Film Institute, fra mille invitati che avevano pagato 125 dollari a coperto. Si dice che i grandi registi siano come i poeti, attraverso il linguaggio universale delle immagini, parlano di sé e del mondo, lasciando un messaggio perenne. Arrabbiati, geniali, ispirati, spesso incompresi, ci invitano comunque a guardare dentro la realtà e a cercare una risposta ai nostri interrogativi più profondi. Orson Welles è uno di quelli.

Lucia Bruni

"La signora di Shangai" (1947),

"Lo straniero" (1946)

"Macbeth" (1948)

"Rapporto confidenziale" (1955)

"L'infernale Quinlan" (1958)

"Otello" (1952)

"Storia immortale" (1968)

"F come falso" (1973)

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unione sarda Giovedì 21 settembre 1989

Filippo De Sanctis

Un intellettuale dal volto umano che amò l'isola

Fabio Masala con Filippo Maria De Santis in una pausa di lavoro a casa di Piera Mossa e Peppetto Pilleri (1960)

L'UNIONE SARDA GIOVEDÌ 21 SETTEMBRE 1989 7

FILIPPO DE SANCTIS

Un intellettuale dal volto umano che amò l'Isola

Scrivere di Filippo De Sanctis a una settimana dalla morte improvvisa e immatura risulta estremamente difficile per chiunque lo ha conosciuto, apprezzato, amato. Ancora più dolorosa è di sicuro per gli operatori culturali sardi alla cui formazione aveva dedicato trent'anni di cura sollecita e costante, realizzando tante esperienze e iniziative anticipatrici. Certamente, nella sua attività incessante a livello nazionale e internazionale, la Sardegna ha avuto un posto centrale fino agli ultimi momenti. E quando finalmente si farà una storia dell'educazione degli adulti nell'Isola, avremo tutti la conferma del ruolo essenziale svolto da questo continentale atipico. In Sardegna De Sanctis ha infatti collaborato con l'Università e col Cuc, ma anche coi circoli del cinema minori in vecchi magazzini di periferia o negli stazzi dell'intemo. Ha fondato la Cineteca Sarda e costruito quotidianamente la strategia della Società Umanitaria; ma, senza alcuna chiusura e riserva. ha anche collaborato con i centri culturali del Mcc, Unla, Ises, con l'Arci, le Acli e tanti altri enti e associazioni grandi e piccoli. Dichiarava sempre, in ogni occasione e in ogni luogo. di avere imparato in Sardegna (diceva proprio cosi: «dagli operai, dai contadini, dai pastori. dalle casalinghe, dai giovani sardi») la difficile professione di operatore culturale. D'altra parte non si trattava di affermazioni dettate da semplice cortesia. Leggendo i suoi numerosi libri si rimane ammirati dall'intelligenza e dalla cultura, dalla profondità d'analisi e dalla vastità degli orizzonti. dalla tensione giovanile nella costruzione del futuro. Si nota però anche e soprattutto la ricchezza delle esperienze maturate. Da un esame attento amici e collaboratori possono persino ricostruire le singole occasioni nelle quali, da lavori di gruppo e da partecipate discussioni, uscirono idee e proposte poi da lui ripensate e rielaborate per renderle universalmente applicabili e creative. De Sanctis era sicuramente un grande e innovatore teorico della cultura e dell'educazione. Ma si imponeva soprattutto (capace come era di comunicare ugualmente bene in illustri consessi scientifici e nel dialogo informale coi pastori) quale sereno creatore di occasioni e di stimoli per la crescita intellettuale e sentimentale di tutti e di ciascuno. In maniera impareggiabile sapeva ascoltare, domandare, rispondere. Se a tutti dava moltissimo, da ognuno prendeva qualcosa: perciò nessuno si sentiva umiliato dallo scambio che pure era manifestamente ineguale. Filippo M. De Sanctis era nato nel 1926 a Ceccano, in Ciociaria. Lavorò dal 1958 al 1962 nel progetto Sardegna di sviluppo socio-culturale. Qui sviluppò attività con gli audiovisivi, rimanendo poi fortemente legato alle esperienze giovanili nell'Isola. Agli «Amici del Progetto Sardegna» è dedicato il suo primo libro («Il cinema come strumento di cultura»). Ma anche «Pubblico e biblioteche» è dedicato ai giovani di Zeddiani e «Pubblico e cineteche» a Bruno Ricci, sassarese. Già presidente della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, continuava il suo impegno sugli audiovisivi come segretario della Federazioni internazionale cineclub, curando il gruppo di lavoro sui diritti del pubblico. Da anni era professore ordinario di educazione degli adulti all'Università di Firenze e presidente della Associazione Mediterranea di Educazione degli Adulti. Ha pubblicato numerosissimi saggi su riviste italiane e straniere, ricordiamo solo i volumi «Il pubblico come autore»; «Pubblico ed associazionismo culturale»; «I ragazzi inventano il cinema»; «Educazione in età adulta», «L'educazione permanente». «La educazione degli adulti in Italia», «La programmazione dell'educazione degli adulti». In Sardegna De Sanctis telefonava di continuo e veniva spesso. A Nuoro è stato anche il suo ultimo impegno. Alla fine di luglio, già molto malato, coordinò infatti un corso dell'Umanitaria. In tale occasione ci rilasciò questa intervista.

Filippo De Santis in una caricatura di Luigi Zara

Perché si chiede oggi una legge per lo «sviluppo intellettuale di tutta la popolazione?»

Avremmo potuto usare denominazioni ormai codificate: sviluppo culturale, sociale o socio -culturale; formazione e sviluppo comunitario; promozione socio educativa. Ma avrebbero probabilmente alimentato equivoci ed ambiguità. Invece, quando parliamo di sviluppo intellettuale di tutta la popolazione, possiamo misurare e denunciare la condizione, pre - umana e disumana, di milioni di persone escluse, per carenza di strumenti intellettuali essenziali, dall'uso di libri, biblioteche, giornali, teatri, musei e mantenute sotto la cappa del consumismo di sopravvivenza massificato. Tale consumismo lo riteniamo evasivo, inerte, gastronomico. Al contrario è attivissimo, se non sottoposto ad un consapevole controllo sociale, nel determinare le condizioni formative per la continua riproduzione dell'esclusione intellettuale.

Ma perché oggi si presenta l'urgenza di risolvere il problema della definizione istituzionale di un diritto allo studio per tutta la popolazione, in tutte le età della vita?

Siamo consapevoli che ha diritto allo studio in età adulta è il cardine per la soluzione delle contraddizioni in cui le società contemporanee sono immerse. Sono le trasformazioni del lavoro, della produzione e del consumo che portano questo problema in primo piano. L'attuale fase di transizione, di convulso cambiamento, proprio perché richiede una professionalità in continua evoluzione, pretende di assicurare all'umanità il tempo necessario per prepararsi seriamente, e per tutta l'esistenza. Ma lo stesso drammatico problema della inoccupazione e della disoccupazione non può essere evidentemente risolto senza la creazione di nuove opportunità di lavoro ed attraverso la capacità di controllo e di gestione dell'attuale organizzazione del lavoro. E perché la ricerca di soluzioni, nella politica e nell'economia, non può essere improvvisata o delegata a pochi, ma deve essere meditata e diffusa, ritorna preponderante la questione educativa.

Quindi lavoro ed educazione come nodi cruciali della società attuale e, ancor di più, futura?

Certamente. Nella soggettività del movimento operaio l'importanza dell'educazione è stata sempre presente. Oggi ancora il fattore educativo può giocare un ruolo di innovazione. Infatti il problema della disoccupazione non può essere risolta isolatamente ma solo attraverso una generale crescita educativa. Per queste ragioni oggi la cultura non è un lusso di pochi, ma una necessità da rivendicare per tutti.

Fabio Masala

Parasite: gli stranieri conquistano l'Occidente

Andrea Fabriziani

Con la scorsa edizione degli Academy Awards, la 92esima per la precisione, è stato stabilito un record storico: il premio come Miglior Film è andato al film sudcoreano *Parasite* di Bong Joon-Ho, già vincitore a Cannes. L'opera si è portata a casa altre tre statuette, tra le più importanti, il premio alla regia, quello al film straniero e quello alla sceneggiatura originale. Tutti e quattro ritirati dal regista in un'unica serata, come non accadeva dai tempi di Walt Disney. Ciò che è però davvero unico è che si tratta della prima volta in assoluto in cui un film in lingua non inglese vince il premio come miglior film. È capitato altre volte di veder trionfare film di produzione non statunitense, ma comunque girati in lingua inglese, quindi a tutti gli effetti equiparati a una produzione americana. Sembra un distinguo piuttosto banale, eppure non lo è. È il caso, fra gli altri, dei celebri figli del cinema *Heritage* inglese come *Ghandi* di Attenborough o *Momenti di gloria* di Hugh Hudson, o del più recente *Il discorso del re* di Tom Hooper. Controversa in quest'ottica l'edizione del 2012 quando il premio andò a *The Artist*, diretto da Michel Hazanavicius, ma si trattava di un film di coproduzione franco-statunitense praticamente muto per la quasi totalità della sua durata (salvo il finale). Addirittura in due occasioni, nel 1994 e nel 2000, due film inglesi furono candidati come miglior film straniero perché girati in gallese. Si tratta di *Hedd Wyn* di Paul Turner e *Solomon and Gaenor* di Paul Morrison. Tornando a *Parasite*, nonostante queste statistiche, il film sudcoreano riesce nell'impresa di incantare l'Academy che, come dimostrano i dati, premia storicamente il proprio cinema. Quali sono allora le motivazioni di tanto successo? Senza alcuna pretesa di poter fornire una risposta definitiva a questo interrogativo, si potrebbe senz'altro dire che il cinema sudcoreano gode da anni della presenza di talenti veri e propri che hanno sfondato sia in patria sia a livello internazionale e che le sue incursioni nelle sale cinematografiche sono state già numerose negli scorsi anni. Numerosi esperti e addetti ai lavori, tra cui il cinefilo Quentin Tarantino, ampio conoscitore del cinema orientale, hanno notato le pellicole sudcoreane nel corso degli anni e ne hanno parlato in svariate occasioni finché la loro popolarità e il loro cinema non li hanno portati sulla ribalta. Alcuni di questi autori hanno spesso mantenuto dei rapporti soprattutto d'ispirazione con il cinema occidentale, senza mai omologarsi all'hollywoodizzazione. Infatti, lo stesso Bong Joon-Ho è reduce da una serie di film che guardano la cinematografia statunitense (*The Host*, *Okja*, *Snowpiercer*, *Memorie di un assassino*) ma senza imitarla nello stile, mantenendo un approccio tipicamente orientale, parlando della sua gente e della sua terra ma utilizzando comunque meccanismi universali di empatia e mischiando i generi. Lo stesso film vincitore dell'Oscar passa in più occasioni e con una grande disinvoltura dal dramma a sfondo sociale, con la famiglia che vive in condizioni di estrema povertà ma che agogna alla ricchezza, alla commedia, con tutti gli ironici ostacoli del caso che si parano davanti al loro obiettivo durante questa faticosa scalata sociale. Questa commistione è dovuta senz'altro a una grande abilità nello storytelling ma è anche certamente frutto di una cinematografia ben sviluppata negli anni. Questa è stata certamente favorita da una grande apertura della Corea del Sud verso il cinema estero negli anni '90, da un grande sviluppo tecnologico e contemporaneamente da una legge che imponeva la proiezione di pellicole sudcoreane per buona parte dell'anno e che ha spinto così i produttori a realizzare molti film, anche con nuovi talenti. Una vera e propria opportunità per autori come il regista di *Parasite* o Park Chan-wook, autore di opere molto apprezzate come *Oldboy* (che ha avuto anche un remake americano diretto da Spike Lee), *Mr. Vendetta*, *Lady Vendetta* o il film di produzione statunitense *Stoker*, interpretato da Nicole Kidman. Si tratta di storie dal forte componente drammatica che riflettono su una società caotica o alla storia sudcoreana ma che comunque si rivolgono a target molto ampi grazie a temi e archetipi ben riconoscibili da tutti i pubblici del mondo. Non è un caso quindi che l'Academy, che per tradizione hollywoodiana sembra apprezzare le opere che indagano le storture della società occidentale, abbia equiparato il film di Bong Joon-Ho a film come il *Joker*. Entrambi sembrano cogliere con acutezza i problemi dell'oggi, lo spirito del tempo nelle sue diverse (minacciose e drammaticissime) sfaccettature, ma mentre la storia del clown assassino è già piuttosto nota grazie alle sue varie rappresentazioni, ecco che *Parasite* ci parla degli stessi temi (ma argomentando in maniera totalmente differente, sia chiaro) con una freschezza e un'efficacia uniche. Una ventata di aria fresca per il cinema americano che soffia da oriente.

Andrea Fabriziani

Riflessioni su un premio Oscar che vale la pena di esaminare a fondo

L'invasione dei parassiti asiatici e le paure hollywoodiane

Àngel Quintana

Nel mese di marzo del 1982, *Momenti di Gloria* di Hugh Hudson vinse contro tutti i pronostici l'Oscar come miglior film. Quando il suo produttore, David Puttman, salì sul palco per ricevere la statuetta, lanciò un grido di guerra: "Stanno arrivando gli inglesi". David Lean e Carol Reed, in altri anni, hanno avuto modo di ricevere sempre l'Oscar per la migliore regia, ma il riconoscimento a *Momenti di Gloria* ha in sé qualcosa di particolare. Nel 1982 Hollywood vendeva tutti i suoi film migliori ai *Blockbusters*, *I predatori dell'arca perduta* di Steven Spielberg aveva conquistato milioni di spettatori in tutto il mondo, la saga di *Guerre Stellari* apriva le porte al mondo del cinema agli adolescenti, mentre *Alien* mostrava che il genere cinematografico del futuro poteva essere quello della fantascienza e del terrore. I sogni di una Nuova Hollywood ebbero a soccombere lo stesso anno a seguito del fallimento (forzato) del film *I cancelli del cielo* di Michael Cimino, confermando gli indizi di un anno prima quando i deliri di Francis Coppola con *Apocalipse Now* non convinsero completamente l'Academy Awards. Delle sue otto nomination, *Apocalipse Now* ne vinse solo due, per la fotografia e per il sonoro. L'unico modo col quale l'Academy poteva salvare la tradizione americana era scommettere sul "prestigio inglese" e *Momenti di Gloria*, essendo un film neoclassico e focalizzato su un momento specifico della storia inglese, dava valore a quel cinema adatto a un pubblico estromesso dalle sale in quanto non più redditizio per le tendenze della nuova industria. I *Blockbusters* sono stati piacevoli per gli adolescenti, ma non coprivano quel pubblico che andava al cinema appena due volte l'anno. C'era quindi la necessità di proporre film più prestigiosi e i film insigniti dagli Oscar potevano mascherare tali cambiamenti. David Puttman aveva trovato la formula magica e gli inglesi iniziarono ad accaparrarsi le nomination: Hugh Hudson, James Ivory, Roland Joffé e, qualche volta, Ridley Scott. Sono passati da allora alcuni anni e la situazione che vive oggi Hollywood è ancora più sconcertante che in passato. I *Blockbusters* sono stati superati dai supereroi. La *Marvel* è diventata una filiale della *Disney*, mentre la *DC Comics* è diventata di proprietà della *Time Warner Entertainment*. Ogni anno, entrambe le società offrono un minimo di quattro *Blockbusters* che occupano completamente la programmazione multiplex durante un periodo significativo dell'anno. Gli adolescenti sono condizionati e conquistati dalle disavventure estreme dei loro supereroi, ma per il resto dell'anno non vanno più a vedere né film horror e né storie romantiche adatte per loro. Una parte sostanziale di queste storie è presente nelle piattaforme. I giovani, invece che andare a mangiare popcorn nelle sale cinematografiche, preferiscono rimanere a casa e piratare gli abbonamenti dei loro genitori da qualche piattaforma. La vecchia situazione è ormai fatta fuori da questa nuova condizione. Si è certamente consapevoli del fatto che il fenomeno Netflix riguarda oggi un livello più alto della competizione, dove si soccombe, ad esempio, nell'acquisizione dei diritti per la proiezione di *The Irishman*. Molti distributori hanno optato per la tecnologia 3D e ora hanno constatato che il cosiddetto cinema *'immersivo'* non si svolge più in tre dimensioni, ma attraverso le immagini dei droni che possono dare continuità al movimento dei protagonisti, come ad esempio nel film *1917* di Sam Mendes. Ecco un altro prestigioso regista inglese. Le politiche del doppiaggio che hanno caratterizzato nel tempo le mostre di alcuni paesi - Italia, Spagna, Germania in particolare - hanno iniziato a entrare in crisi. Ad ogni modo, se prestiamo attenzione ai dati forniti dalle piattaforme, il pubblico vede più film ora rispetto agli anni d'oro del cinema, anche se li vede in modo discontinuo. Cioè, le tre ore e mezza di *The Irishman* possono essere viste nell'oscurità di una sala, ma anche a casa dove il film può trasformarsi in una serie da guardare ad episodi. Così molti spettatori che hanno iniziato a vedere *The Irishman* su Netflix non hanno potuto guardare in concomitanza la parte finale del film. Netflix minaccia tutto l'universo dell'audiovisivo. Esso vuole diventare un mostro più potente della *Metro Goldwyn Mayer* nei suoi anni d'oro. Il festival di Venezia gli ha reso omaggio, mentre il festival di Cannes ha pensato bene di tracciargli un cordone sanitario attorno alla piattaforma. Quale futuro in questo contesto hanno oggi alcuni premi di grido come gli Oscar? Sono destinati questi a fingere che i riconoscimenti cinematografici di prestigio non hanno mai lasciato il sole della California? Sebbene al momento della sua proclamazione a Presidente degli Stati Uniti d'America, Donald Trump abbia trasformato lo slogan *"American First"* nel suo grido di guerra, ora è molto chiaro che se l'America vuole mantenere una primazia per gli americani, essa deve sapersi muovere all'interno della globalizzazione. E oggi l'America non è nulla senza il mercato asiatico. Il 24 febbraio a Barcellona è stato inaugurato il *Mobile World Congress* con in contemporanea la minaccia del coronavirus in territorio asiatico. Le aziende tecnologiche che occupavano un posto di rilievo nella fiera erano asiatiche provenienti dalla Cina, Corea e Giappone. Cosa sarebbe successo se la fiera fosse stata organizzata senza la consapevolezza di sapere che esisteva un virus in Cina che bloccava la sua economia? Le alleanze probabilmente avrebbero potuto subire trasformazioni con le compagnie americane asserire di non voler rischiare di mandare i loro operatori a una fiera minacciata da un ipotetico coronavirus. Il pericolo di contagio a Barcellona era minimo, però in gioco si evidenziavano gli equilibri tra Huawai, Sony, Samsung e Sony con Apple, Amazon o Facebook. La metafora allegorica può aiutarci a capire meglio cosa è successo durante gli Oscar del 2020 e come mai per la prima volta nella storia gli Oscar per il miglior film, miglior regista e la migliore sceneggiatura siano andati a *Parasite* di Bras Jon Hoo, un film coreano. In tutta la storia degli Oscar, la forza del cinema asiatico non era mai emersa con forza se si eccettuano i film di Akira Kurosawa. Nonostante ciò, l'industria di Hollywood ha fatto per diversi anni molti affari con le tante compagnie asiatiche. Tutto cambiò agli inizi degli anni Ottanta, al tempo di *Momenti di Gloria*, quando si scoprì che la nuova attività audiovisiva non si concentrava solo sui software (i film) ma anche sugli hardware (le apparecchiature), che avevano assunto nel frattempo un posto

"Momenti di gloria" - Chariots of Fire (981) di Hugh Hudson

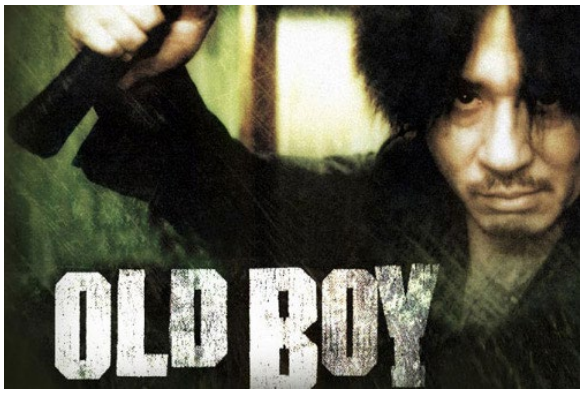
Akira Kurosawa (1910 - 1998)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di rilievo. Sony ha subito colto la novità. Nell'aprile 2005, la società giapponese acquistò la leggendaria *Metro Goldwyn Mayer*. In questo modo, Sony poteva non solo produrre film ma allo stesso tempo anche vendere i lettori DVD per poterli guardare, promuovere i nastri vergini per registrare e persino progettare i computer per piratarli. L'operazione era perfetta. Tuttavia, nel sistema produttivo dell'audiovisivo l'invasione asiatica è stata sempre mascherata. Lo *star system* non poteva essere multiculturale. I film asiatici parlati in giapponese, cinese, mandarino o coreano sono rimasti bloccati nel territorio asiatico e a Hollywood si è continuato a produrre film seguendo il proprio *star system*. Anche in ambito del cinema d'animazione ci sono state delle barriere. L'industria giapponese del cinema d'animazione stava conquistando il mondo, ma la Disney si è sempre rifiutata di concordare un'operazione comune con gli Studi *Ghibli*, *Madhouse* o *Toei Animation*. Attualmente, tuttavia, le cose stanno cambiando. Il tema di fondo che domina il sistema dell'audiovisivo non è l'alleanza software / hardware, ma il dominio della immensa miniera delle informazioni. Per poter raggiungere e controllare questo nuovo potere, non esiste una formula migliore che rompere le barriere, stringere alleanze e adeguare la produzione cinematografica ai gusti di un nuovo pubblico giovane che è cresciuto vedendo l'amico Totoro e gli yakuzas del cinema di Hong Kong. Il futuro dell'audiovisivo obbliga a un'alleanza economica simile a quella realizzata con le società della tecnologia mobile. Giappone, Cina e Corea devono necessariamente allearsi con gli Stati Uniti. Il prestigio della vecchia Europa non è più nell'elenco di questo nuovo scambio del sistema audiovisivo. La selezione dei film nominati agli Oscar 2020 è stata da questo punto di vista speciale e diversificata. La post-modernità ha strizzato l'occhiolino alla vecchia Hollywood, rappresentata da Quentin Tarantino, e alle nuove prestigiose operazioni del cinema a 'immersione' con il film *1917* di Sam Mendes, i fumetti per adulti come *Jocker* e alla vecchia tradizione della nuova Hollwywod attraverso il marchio Netflix con il film *The Irishman*. Alcuni settori della critica credevano che l'industria sarebbe andata incontro ad una sorta di *hara-kiri* suïcida finendo di ammettere che il futuro del cinema di qualità poteva essere sostenuto solo grazie alle piattaforme. Martin Scorsese è probabilmente il massimo rappresentante di un cinema in via di estinzione salvato in extremis da Netflix. È interessante notare che la presenza di *Parasite* di Bong Joon Ho, Palma d'Oro al festival di Cannes, ha rotto con questa idea. Gli *Academy* hanno ritenuto che fosse molto più semplice riconoscere un film pieno di ingegnosità, con un certo *background* sociale, anziché vendere l'anima al diavolo Netflix. Tuttavia, avrebbero potuto scommettere su Quentin Tarantino o Sam Mendes, ma alla fine non l'hanno fatto. Ma perché l' *Academy* ha scommesso su un film sudcoreano come *Parasite*? L'operazione *Parasite* ha un marcato elemento simbolico, non è un film che segna una scelta precisa dell'industria, ma se consideriamo l'Oscar come una tendenza, le considerazioni che possiamo trarne appaiono molto interessanti. Il riconoscimento riflette quel che forse Hollywood è disposta a perdere della sua centralità a vantaggio della globalizzazione. Per la sopravvivenza dell'audiovisivo americano, è più fruttuoso scommettere sulla globalizzazione che sulle piattaforme che finiscono per uccidere la produzione tradizionale. D'altra parte, la mossa per premiare un film coreano aiuta indubbiamente l'*Academy* a limitare le controversie intorno al dibattito sugli autori afroamericani o latini più o meno nominati nella selezione annuale per gli Oscar. Con la scommessa sudcoreana, Hollywood ha puntato non solo sul multiculturalismo, ma anche sull'idea di un mondo più globale. E lo ha fatto in un momento in cui l'operazione non appare come problema puramente commerciale. La scelta della dislocazione è invece un fenomeno che ha molto a che fare con le nuove strategie industriali audiovisive e con gli attuali modi di interpretare la funzione strategica dell'audiovisivo. La chiave per capire la conquista dell'Oscar di *Parasite* ha però un nome preciso: *Baruson Entertainment*. La società produttrice di *Parasite* fa parte di un sistema industriale sudcoreano che sviluppa la sua attività nel mondo nel campo dei videogiochi, sia per computer che per telefoni cellulari. Questo complesso economico che fa capo a forti interessi finanziari ed industriali è riuscito ad espandere la sua attività nel mondo della musica grazie al fenomeno del coreano *K Pop*. La sua sezione riferita al cinema è stata creata nel 2004, registrando il suo primo significativo successo con la produzione del film *Old Boy* di Park Chan Wook. Ci sono alla base alcune altre importanti operazioni internazionali, che sono poi la chiave per comprendere le successive fortune del cinema coreano, come i primi successi dei film di Bong John Hoo. C'è da dire comunque che il volume di queste attività è inferiore rispetto alla forza di altri settori commerciali attraverso gli audiovisivi. Negli Stati Uniti è con la filiale *Neon* che si è realizzata la promozione nelle sale cinematografiche del film di Bong Joon Ho. D'incanto, in seguito alla nomination agli Oscar di *Parasite*, le azioni nel mercato azionario della società *Neon* sono salite alle stelle. Ad ogni modo, è certo che Hollywood ha evitato almeno per due anni di soccombere all'egemonia di Netflix e che il gioco di avvicinamento all'Asia riguardi una fase di trasformazione e cambiamento del cinema, simile alla situazione che ha vissuto l'industria nei primi anni Ottanta. In quegli anni l'attività industriale cambiò radicalmente e fu necessario adattarsi alle condizioni date o soccombere. Forse qualcosa di simile sta accadendo anche oggi per il cinema. L'unica verità è che mancano appena otto anni per celebrare l'avvento del centenario degli Oscar e che quando tale evento si svolgerà possiamo star certi che nulla nel cinema sarà più come prima. Tutto sarà cambiato e Hollywood si sarà trasformata in una sorta di grande confezione ricca di nostalgia.

"1917" (2019) di Sam Mendes



"Old Boy" (2003) di Park Chan-wook

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

QL Quaderni Letterari

Un'attività fondamentale del mondo editoriale: l'editing letterario

Prosegue la rubrica, condotta da Maria Rosaria Perilli, di cultura editoriale di **Diari di Cineclub** per raccontare di prosa, poesia, testi teatrali, narrativa, saggistica. Questo che segue un resoconto della seconda puntata trasmessa su Radio Brada – Canale di **Diari di Cineclub** e DdCR – **Diari di Cineclub** Radio. In questa puntata si è parlato della figura dell'editor: il suo ruolo all'interno di una casa editrice e quanta parte riveste un buon editing nel successo di un libro. Conversazione con due esperti del settore. Ospiti di Maria Rosaria Perilli, Paolo Piazzesi editor di note case editrici e il direttore della Nardini editore Ennio Bazzoni

Maria Rosaria Perilli

Generalmente nessuno scrittore arriva alla consegna del proprio manoscritto a una casa editrice, grande o piccola che sia, senza averlo minuziosamente ricontrollato e senza che la stesura finale del testo sia stata prima letta dalla moglie, dal marito, dal figlio, dalla mamma e dal babbo, e sicuramente da un numero imprecisato di amici, quelli più colti e quindi in grado di darci il parere sincero da noi richiesto: «Non mi interessa essere elogiato, voglio che tu mi dica la verità». Naturalmente, marito, moglie, figli, mamma e babbo non avranno mai il coraggio di criticarci apertamente, men che meno gli amici. Ognuno starà a complimentarsi e noi gonfi d'orgoglio: che bravi siamo! Scrittori fatti e finiti! Ecco, è sul "finiti" che bisogna soffermarsi, perché al giorno bellissimo, quello in cui la casa editrice ci comunica di aver accettato il nostro manoscritto e magari non chiede neanche contributi in denaro o preacquisto copie (se è così, allora non ci siamo sbagliati, sul nostro talento...) segue quello dell'incontro con la persona che in realtà ha accettato il nostro manoscritto, l'ha letto, valutato e dato l'ok: l'editor. Ebbene sì, non è l'editore che stabilisce chi e cosa pubblicare, ma l'altro, quello col nome quasi uguale, solo manca la "e" finale, una figura spesso sconosciuta che si aggira negli uffici delle case editrici – non di tutte, purtroppo – e sembra abbia il compito di disilludere l'autore. Cominciamo dicendo che la parola "editor" è mutuata dal contesto editoriale anglosassone, dove indica il curatore di un testo, e deriva direttamente dal latino, dal verbo "edere", ovvero, letteralmente, "tirare fuori", quindi pubblicare, ma anche tirare fuori una struttura, portandola poi al pubblico di lettori. E per portarla all'esterno l'editor propone dei cambi sostanziali al nostro libro, quello che noi consideravamo "perfetto". «Qui non scorre. E non è necessario ripetere cento volte la stessa cosa. Da tagliare completamente le pagine 7, 86 e 93. Che fine ha fatto la nonna Gesualda? Te la sei persa? Il gatto non si chiamava Lilli? E perché a un certo punto lo chiami Ron? La partenza è lenta, riscrivi il prologo. Nel finale non riallacci tutti i personaggi, provvedi. Veniamo all'ambientazione: i luoghi della vicenda vanno descritti meglio, Ostia o Roma non sono la stessa cosa». Naturalmente si tratta di banali esempi, ma di sicuro adesso cominciano i dolori per il nostro scrittore. Dunque il testo non era bellissimo, senza errori e refusi! Questo signore ne ha trovati un centinaio! Per non parlare dei tagli e delle aggiunte. Cosa? Devo modificare il finale? Sì, bisogna modificare il finale, riscrivere il prologo, ripescare la nonna Gesualda, tagliare, aggiungere, cambiare la scena dal mare al lago e il linguaggio del bambino di dieci anni che non può parlare come un ammiraglio in pensione. E questa operazione viene definita *editing*. Un imperativo, perché nessuno può essere il correttore di se stesso e l'editor non è il lupo cattivo, colui che si diverte a criticarci e a distruggere la storia faticosamente costruita. L'editor è un alleato, un professionista, e quindi l'unico in grado di esprimere un parere autentico, consigliare e instradare, mettendo il suo impegno al servizio dello scrittore e del testo, che restano sempre gli attori principali nel processo di pubblicazione di un libro. Ma per meglio capire quanto sia importante affidarsi a un esperto per la revisione di un manoscritto, ho deciso di coinvolgere il dottor Paolo Piazzesi, che ha ricoperto e ricopre questo ruolo all'interno di importanti case editrici: Giunti, La casa Usher, Ponte alle Grazie, Bonechi, Polistampa.

Momenti dell'incontro, (foto di Antonio Martuscello)

Paolo, due domande tecniche: vorrei sapere qual è la differenza tra editor e redattore o correttore di bozze e se queste due figure possono convivere in una sola.

In una sola? In teoria no, in pratica sì, per contenere i costi. E in realtà le mansioni sarebbero tre. L'editor, affianca l'autore nell'elaborazione e lo sostiene con le proprie competenze. Il redattore, recepiti i materiali, governa il manufatto editoriale sino al "visto si stampi": è chiamato a garantire la correttezza, la completezza e la coerenza della pubblicazione in ogni sua parte, compresa l'eventuale iconografia. Il correttore di bozze deve invece eliminare refusi, difformità e tutto quanto sfuggito in precedenza, in sintonia col redattore.

In base a quali parametri decidi se un testo è meritevole di pubblicazione?

Se un testo è avallato dal direttore di collana occorre tenerne conto, anche se l'onestà professionale impone di esprimersi senza remore. Un editor deve fare ciò che è opportuno affinché il lavoro abbia il miglior esito presso il lettore: consistenza e credibilità dei personaggi, equilibrio, coerenza, tenuta della scrittura, ritmo, cura dei dialoghi.

Veniamo al contatto con gli scrittori. Tu proponi modifiche a volte anche importanti e credo capiti che qualcuno di loro non sia in grado di operare secondo le tue indicazioni. Cosa fai in questi casi?

È difficile che un bravo autore non sia in grado di effettuare le migliorie discusse con l'editor. Il confronto dovrebbe servire anche ad aprirgli prospettive inesplorate, comprendendo ad esempio se abbia privilegiato troppo uno sviluppo narrativo o un personaggio a scapito di altri. L'editor può proporre soluzioni, evitando se possibile di sostituirsi all'autore. Se questi non è in grado di intervenire, chi funge da editor spesso soccombe per il bene della causa.

Un tema spinoso: il titolo del libro. Chi lo decide? Perché l'autore si innamora non solo del suo testo ma anche del titolo, spesso...

Una casa editrice ha un progetto culturale che sceglie come comunicare, ed è un'impresa commerciale. Titolo, sottotitolo, copertina, sono di responsabilità della direzione editoriale, sentito l'autore, certo, e anche l'editor. Nella cosiddetta editoria di servizio, dove l'autore paga la pubblicazione e dunque si arroga, comprensibilmente, il diritto di eccepire, all'editor occorrono tatto, diplomazia, e disponibilità al compromesso.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Nel caso della redazione sul testo per un saggio si incontrano difficoltà con gli autori che spesso sono docenti universitari e quindi possono fare resistenza agli interventi?

A ciascuno il suo. Un editor scientifico deve avere buone competenze e disporre di un network di referenti e magari un comitato scientifico per individuare, d'accordo con gli autori dei contributi, eventuali falle o lacune. Guai a entrare nel merito a vanvera. Altro è la richiesta all'autore di chiarire meglio alcuni passaggi, arricchire la bibliografia, gli apparati o le didascalie.

Tirando le somme: essere giudicati da un professionista può portare a un'attesa lunga e da batticuore, ma anche darci la certezza che, se accettati, abbiamo davvero scritto un'opera valida. Sarà fondamentale fare l'editing, attività indispensabile in quanto da una buona operazione di revisione possono dipendere il successo di un libro e il suo marchio di qualità. E se la piccola casa editrice che ha accettato il nostro manoscritto non si circonda di questa figura, e quindi decide di pubblicare il testo così come gli è stato consegnato, allora è meglio lasciar perdere, piuttosto cercare e trovare il direttore editoriale che ci dirà: «Le faremo sapere dopo la valutazione da parte del nostro editor».

Maria Rosaria Perilli

QL Quaderni Letterari

Ascolta ora in podcast:

- DdCR - **Diari di Cineclub** Radio | www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio/94-rddc-diari-di-cineclub-radio/665-ql-quaderni-letterari-seconda-puntata

- Radio Brada/Canale **Diari di Cineclub** | www.spreaker.com/user/radiobrada/ql2

per riascoltare la puntata ptecedente:

- DdCR - **Diari di Cineclub** Radio | www.cineclubroma.it/…/650-ql-quaderni-letterari-prima-punta…

- Radio Brada/Canale **Diari di Cineclub** | www.spreaker.com/user/10037984/quadernileterari1

Teatro

Bella figura per la regia di Roberto Andò

L'enigmatico testo di Yasmina Reza, portato al successo dalla strepitosa prestazione attoriale di tutti gli interpreti

Giuseppe Barbanti

"Io sono colei che vorrebbe andarsene ed eternamente resta" è l'enigmatica battuta di Andrea, la commessa di farmacia dalla tanto fragile quanto invasiva presenza, su cui cala il sipario di *Bella figura*, l'ultima commedia della scrittrice franco iraniana Yasmina Reza, portata in tourneè in questa stagione dalla compagnia *Gli Ipocriti Melina Balsamo*. Un testo che come fa intuire la battuta – epilogo non ha tanto una trama, quanto piuttosto si esaurisce nel proporre una serie di situazioni di impianto spesso comico-grottesco, esemplificative di stili di vita di classi sociali alto-borghesi documentate con puntiglio sul grande schermo ormai mezzo secolo fa dai memorabili film di un regista della tempra di Luis Buñuel. Reza ricorre ad una provocazione edulcorata il cui obiettivo, più che la denuncia di Buñuel, pare essere un complice intrattenimento: da un lato la tormentata vita sentimentale di Andrea, dall'altro la sorniona vecchiaia di Yvonne, la non si sa esattamente sino a che punto svampita anziana condotta nel ristorante dal figlio Eric assieme alla compagna Francoìse per festeggiarne il compleanno. Al dinamismo frenetico e alla fragilità di una quarantenne, che nonostante non facili esperienze esistenziali (ragazza madre), è ancora molto lontana dall'aver preso le misure della vita, si contrappone la naturale lentezza di un'anziana il cui aplomb tradisce un passato di piena e vissuta consapevolezza del proprio ruolo di donna. In scena, quindi, due coppie, una dignitosa rappresentante della terza età e un'automobile. La vicenda prende, infatti, le mosse da un leggerissimo incidente automobilistico, di cui è vittima nel parcheggio di un ristorante Yvonne, urtata dall'auto condotta dall'amante di Andrea , Boris: Yvonne finisce a terra senza alcuna conseguenza, ma Boris incontra così Eric, figlio di Yvonne, e la compagna di quest'ultimo, che conosce benissimo la moglie di Boris. Alle tensioni interne alla coppia clandestina Andrea -Boris, affrontate dalla prima col continuo e grottesco ricorso, in ogni momento di confronto, alla frenetica assunzione di farmaci della più svariata specie, si aggiunge una generalizzata situazione di disagio indotta da un perbenismo borghese che nonostante il mezzo secolo e più che ci separa da Buñuel si avverte tuttora con nettezza. Yvonne, interpretata da una eccezionale Simona Marchini, scambia Andrea, una indemoniata Anna Foglietta, con una vera farmacista e pretende di intavolare con lei tanto ridicole quanto gustose discussioni a tutto campo sui farmaci che deve quotidianamente assumere. La scena di Gianni Carluccio è costruita su due piani, all'interno di ciascuno dei quali sono stati ricavati due ambienti, spazi in cui prendono corpo le diverse situazioni che si producono all'interno del ristorante, a ritmo indiavolato, nell'arco dell'ora e venti di durata della pièce: tutti e cinque i personaggi sono alle prese, ciascuno a suo modo, con l'esigenza di salvaguardare una parvenza di decoro, la "bella figura" evocata dal titolo della discutibile "tragedia divertente" – così è stata da qualche critico definita – che si consuma sotto gli occhi di un pubblico per certi versi incuriosito per altri sorpreso dall'originale dinamismo- una novità per le scene nazionali - impresso alla pièce da Reza. La quotidianità portata in palcoscenico, sul filo di un realismo a volte esasperato, è la cifra di uno spettacolo che, sotto la direzione di Roberto Andò, finisce per indugiare più sui toni tragici, ai limiti del drammatico che su quelli della commedia. Un riso amaro , quando c'è, quello che ci assicurano con le loro superbe interpretazioni, oltre alle già ricordate Simona Marchini e Anna Foglietta, anche il ruvido Davide Sebasti (Boris) e la coppia alle prese con Yvonne, formata dai non meno bravi Anna Ferzetti (Francoise) e Paolo Calabresi (Eric).

Foto di Noemi Ardesi

Giuseppe Barbanti

Festival

Premio cinema giovane e festival delle opere prime 2020. Il cinema giovane italiano non è mai in crisi

Catello Masullo

Giuliano Montaldo è solito raccontare che nei primissimi anni '50, a Torino, quando era assistente alla regia e sul set mostrava l'impegno e l'entusiasmo giovanile degli esordi, fu avvicinato da uno dei componenti anziani della troupe, che, con l'immancabile (cinico) eloquio romanesco gli disse : "te piace fa er cinema, eh, ragazzi'? Guarda che però er cinema è in crisi!". Ed in effetti la equazione "cinema italiano = crisi" accompagna il nostro cinema forse ancora prima della data di nascita convenzionale della settima arte (la celeberrima proiezione parigina dei fratelli Lumieres del 28 dicembre 1895). Una crisi permanente, vera o presunta, che non pare però interessare il cinema italiano degli esordi. Almeno negli ultimi 16 anni. Lo dimostra l'attivita' del particolare osservatorio del "Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime" del Cinecircolo Romano. Storicamente il primo festival cinematografico dedicato esclusivamente alle opere prime del nostro cinema (seguito poi, negli anni successivi, da numerose manifestazioni similari). A rigore, le origini ci porterebbero ancora più lontani nel tempo. Un "Premio Cinema Giovane" veniva, infatti, attribuito dal Cinecircolo Romano (uno dei più consistenti e longevi del paese, arrivato al 55esimo anno di attività ininterrotta) già alcuni decenni orsono. Si trattava, però di una pura onorificenza che intendeva segnalare un giovane attore o cineasta e veniva attribuito all'inizio di ogni stagione. Quando lo storico presidente/fondatore del Cinecircolo, Massimo Cardone, scomparve prematuramente, fu nominato nuovo presidente Pietro Murchio. Che ebbe la geniale e felice intuizione di trasformare il "Premio Cinema Giovane" in un vero e proprio festival strutturato. Che ha rapidamente guadagnato autorevolezza, diventando un riferimento assoluto a livello nazionale per le opere di esordio. Ne è testimonianza il seguente Albo d'oro della manifestazione, che ha visto passare sul palco del Festival i maggiori e più promettenti autori/protagonisti/artisti del nostro cinema giovane. Nei primi anni del Festival, le opere prime erano in numero di 25/30 ogni anno. Per poi aumentare progressivamente, fino a sfiorare i 60 film di esordio delle ultime annate. Un segno di vitalità indubbia. Non solamente dal punto di vista numerico, ma anche dal punto di vista della globale qualità cinematografica. Pure in crescita, forse anche in ragione del sempre più facile accesso alle migliori tecniche favorito dall'incessante progresso tecnologico. Non fa eccezione la sedicesima edizione del Festival, che si terrà a Roma, al Cinema Caravaggio di via Paisiello, da lunedì 16 a mercoledì 18 marzo. Il programma si annuncia infatti di altissima qualità. Presentando le migliori 10 opere di esordio del 2019 del nostro cinema, selezionate da una Giuria di esperti (Ugo Baistrocchi, Cristiana Bini, Martine Brochard, Luciana Burlin, Cristina Cano, Paola Dei, Roberto Leoni, Armando Lostaglio, Franco Mariotti, Catello Masullo, Enzo Natta, Ernesto Nicosia, Roberto Petrocchi, Rossella Pozza, Antonio Rizzo, Carlo Sarti, Cristian Scardigno, Paola Tassone).

Dei 10 film selezionati e proposti al pubblico, tre saranno in concorso per l'attribuzione del primo premio, il Premio Cinema Giovane propriamente detto, attribuito dal pubblico e dagli studenti del Progetto di Educazione al Cinema d'Autore e della Alternanza Scuola/Lavoro:

1. *Bangla*, di Phaim Bhuiyan: un film originale. Di straordinaria leggerezza e freschezza. Forse anche in parte inconsapevole. Che racconta una Italia di seconda generazione in parte inedita. In cui lo sceneggiatore, regista, protagonista si racconta e si filma con incredibile disinvoltura. Con la verità disarmante di un ragazzo di Tor Pignattara (quartiere della media periferia romana, sulla Casilina), che parla, si muove ed agisce come i suoi coetanei di borgata. Ma che è tormentato (sia nelle finzione che nella vita reale) dal suo credo religioso islamico che gli impone di arrivare al matrimonio illibato (vero è che anche il nostro cattolicesimo lo imporrebbe, ma....). Il film è divertente. Spigliato. Romantico. Con i giusti tempi comici. Con attori sempre credibili.
2. *Il Grande Salto*, di Giorgio Tirabassi: Tempi comici perfetti. Con la giusta dose di amarezza. Nonostante la storia abbia risvolti fortemente surreali (la scena del fulmine a ciel sereno, culmine della infinita serie di sfighe, è da antologia), la struttura del racconto è sapientemente realistica. Facendo sua la lezione della grande commedia all'italiana. Cattiveria compresa. Tirabassi mostra grande governo del mezzo espressivo e assoluta perfezione nella direzione degli attori (compreso se stesso). Con punte di eccellenza nella chimica consolidata dei due protagonisti, che si conoscono a memoria. Ma senza dimenticare prove superlative di Gianfelice Imparato, Lillo, Salvatore Striano, e due camei superlativi di Valerio Mastandrea e Marco Giallini.
3. *Mio Fratello Rincorre i Dinosauri*, di Stefano Cipani: il regista ha messo in atto una efficace regia istintiva. Con una eccellente direzione di attori in gran forma. Tutti, anche i non attori, esordienti. Una bella storia di integrazione sociale. Meritevole e meritoria.

Gli altri 7 film selezionati, che concorrono ai premi tecnici della Giuria sono:

4. *Detective per Caso*, di Giorgio Romano: film interpretato da "diversi", ma non tratta la diversità. È una commedia brillante, con venature thriller, semplicemente interpretata da bravi attori che hanno studiato per fare questo. Punto. Il film funziona, diverte. E rompe un tabù.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Quello di prendere attori normodotati per fare i disabili quando li possono fare direttamente loro o, al contrario, prendere un attore "disabile" per interpretare un ruolo di un attore affermato. Viva le differenze!

5. *Mamma + Mamma*, di Karole Di Tommaso: di forte impronta autobiografica, raccontando la storia di voglia di maternità della stessa regista. Con sguardo originale. Tema alto ed impegnativo. Che racconta di una Italia di profonda provincia agricola (il Molise di cui l'autrice è originaria) , molto più avanzata e meno retriva della classe politica che pensa di rappresentarla (senza i soldi del nonno comprensivo e dalla mente aperta, la inseminazione artificiale a Barcellona non si sarebbe potuta fare). Con pregevoli momenti surreali, visionari ed onirici. Interpretazioni credibili ed adeguate di Linda Caridi, ("Ricordi?",di Valerio Mieli), e Maria Roveran ("Beate", di Samad Zarmandili, in cui recita al fianco di Donatella Finocchiaro).
6. *L'Uomo senza Gravità*, di Marco Bonfanti: uno spunto da Oscar (è il caso di dirlo, visto che il protagonista così si chiama...), che è potentissima e geniale metafora. Un personaggio ispirato alla leggerezza di Italo Calvino. Che si scontra con questa società votata alla pesantezza, alla violenza, alla impossibilità di essere liberi di essere se stessi. Questo uomo trova la libertà di essere sé stesso.

Il pubblico del Premio Cinema Giovane e Festival delle Opere Prime

La leggerezza è una chiave che da la possibilità' di affrontare le tragedie quotidiane guardandole dall'alto senza farci influenzare. Lui non si fa scalfire, perché' è più forte degli altri. Molto del peso del film è sulle spalle di Elio Germano e della sua eccezionale performance in termini di linguaggio del corpo. Sempre chiuso nelle spalle, in sé stesso. Cammina sulle punte, come se dovesse sempre volare via da un momento all'altro. Straordinario l'accento bergamasco delle montagne, perfetto. Non sono da meno le grandissime Elena Cotta, Michela Cescon e Silvia D'Amico. Effetti speciali che non hanno nulla da invidiare ai film americani.

7. *Drive Me Home*, di Simone Catania: film che racconta di una forte amicizia radicata sulla cosa più preziosa in tutti i tempi, l'attaccamento alle proprie origini ed ella propria terra. Tematica semplice che trova l'appoggio in una grande Cinematografia (una volta si usava "fotografia"), quella di Paolo Ferrari, che procedendo su una linea di coerenza ed attenzione riesce ed essere perfettamente in sincrono con i momenti narrativi e con le emozioni che il film propone. Paolo Ferrari ha il pregio di creare, con la luce ed il colore, un continuum di emozioni che riesce ad essere protagonista, quel terzo elemento che congiunge chi narra e chi ascolta guardando.
8. *Il Campione*, di Leonardo D'Agostini: forse il miglior film italiano sul calcio. Scritto (incredibile dictu...) con due donne, le valenti Giulia Steigerwalt e Antonella Lattanzi . Una sceneggiatura che rasenta la perfezione. Costruita con la struttura della commedia sentimentale classica, sul rapporto di stima e di affetto (potremmo dire anche di amore, senza essere equivocati) che si instaura progressivamente, tra il giovane calciatore ed il suo insegnante privato . Con la classica crisi "amorosa"di mezza storia, sotto forma di ritorno alle vecchie abitudini di dissipazione di vita e di talento. Una storia non solo di amore, ma anche di profonda solitudine di un campionissimo che ha talento, ma non sa gestire il suo successo. E che dovrà imparare, faticosamente, ad essere onesto con sé stesso. Straordinari il giovane interprete Andrea Carpenzano ed il sempre impeccabile Stefano Accorsi.
9. *Sole*, di Carlo Sironi: con uno stile personale e rigoroso, viene raccontata una storia che prende il pretesto del fenomeno del cosiddetto "utero in affitto". Per riflettere sulla necessità imprescindibile dell'essere umano di prendersi cura di qualcuno. Come antidoto principe ad una solitudine atrofizzante. E, forse, come via di salvezza dal fenomeno, sempre più diffuso del rinchiudersi in se stessi, arroccandosi in un isolazionismo egoistico ed anti solidale.
10. *5 è il Numero Perfetto*, di Igort (Igor Tuveri): film sontuoso nella confezione e lussuoso nelle interpretazioni, di livello altissimo. Ambientato in una Napoli molto originale, nel 1972. Una Napoli livida e piovosa. Che ricorda un altro esordio eccellente, nella elegante animazione dell'Alessandro Rak de "L'Arte della Felicità", del 2013. Scandito in 5 capitoli (dai titoli evocativi: lacrime napulitane, la settimana enigmatica, guapparia, il sorriso della morte, 5 il numero perfetto), è un film di sottile ironia. Schiettamente di genere gangster, con sparatorie dalle coreografie spettacolari. Battute fulminanti. Gag sapide e trucco strepitoso.

Foto di gruppo della XV edizione - 2019

Come per le passate edizioni oltre alle votazioni dei soci e degli ospiti del Cinecircolo, i film saranno votati anche da una vasta platea di giovani delle scuole medie superiori, di Roma e Lazio che visioneranno i tre film in concorso in matinée, nell'ambito del Programma "Educazione al Cinema d'Autore" e di una Alternativa Scuola Lavoro, a seguito di apposita convenzione sottoscritta dal Cinecircolo Romano con i Licei ed istituti superiori di Roma e Lazio. Agli studenti viene data l'opportunità di cimentarsi con la redazione di recensioni dei film in concorso e una apposita commissione di esperti, tra cui Luciana Della Fornace, presidente nazionale dell'Agiscuola, sceglierà le migliori che saranno premiate durante la cerimonia e pubblicate sul magazine del Cinecircolo Romano, QUI CINEMA. Le proiezioni agli studenti vengono effettuate con l'uso dei sottotitoli in italiano onde consentirne la fruizione anche ai non udenti.

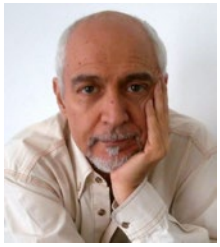
Catello Masullo

Premio cinema giovane & festival delle opere prime
Il programma della sedicesima edizione
16-18 marzo 2020
CINECIRCOLO ROMANO – CINEMA CARAVAGGIO VIA PAISIELLO 24
TEL 06 8547151 - e.mail : segreteria@cinecircoloromano.it
Ingresso gratuito per Soci (tessera) e Pubblico Ospite (ritiro coupon - 2 film con semplice registrazione)
www.cinecircoloromano.it

Con il patrocinio di **Diari di Cineclub**

I dimenticati # 62

Maria Cebotari


Virgilio Zanolla

Il personaggio di questo mese è una sfortunata attrice e cantante lirica rumena, la cui limpida voce di soprano venne definita «divina e irripetibile» dal direttore d'orchestra Herberth von Karajan, che al pari del celebre compositore Richard Strauss la considerava la migliore che avesse mai sentito, superiore anche a quella della Callas: Maria Cebotari; una 'dimenticata' - come vedremo - solo in Italia. Maria era nata il 10 febbraio 1910 a Kischròinew, oggi Chișinău, la principale città della Moldavia: all'epoca capoluogo della Bessarabia, avendola nel 1812 i turchi ceduta all'impero russo, ma divenuta territorio rumeno al termine della prima guerra mondiale. Figlia d'un insegnante, quinta di dodici fratelli, apparteneva a una famiglia modesta: grazie all'intuito del suo parroco, - colpito dalla stupenda grana della sua voce, mentre, bambina, ella cantava solista nelle chiese -, dopo gli studi compiuti alla scuola normale femminile Florica Niță, fu avviata allo studio della musica e del canto, prima presso la locale Cappella Metropolitana condotta da Mihail Berezovschi, e dal 1924 al Conservatorio "Unirea", sempre a Chișinău. Qui Maria conobbe il conte Alexander Virubov, attore e direttore del Teatro d'Arte di Mosca col quale era in tournée; questi cercava una ragazza che potesse cantare in russo, e affascinato dalla voce e dalla bella presenza di quella sedicenne la fece debuttare in palcoscenico con la sua compagnia nel *Cadavere vivente* di Tolstoj, facendole interpretare alcuni motivi popolari russi. L'esibizione di Maria ebbe grande successo e Virubov, che s'era innamorato di lei, la scritturò per il seguito della tournée, portandola a Bucarest, poi a Parigi, infine a Mosca, dove lei, che ricambiava il suo sentimento, lo sposò nonostante i genitori disapprovassero e acquisì la cittadinanza sovietica, pur mantenendo quella rumena e rumena considerandosi sempre. Viburov (un "russo bianco", essendo aristocratico) sapendo destreggiarsi abilmente con le autorità bolsceviche che in Russia avevano preso il potere, aveva potuto mantenere certi privilegi, come la direzione del Teatro d'Arte moscovita e il permesso d'esibirsi all'estero, a patto di mostrarsi sempre ligio e deferente al regime comunista. D'altronde, nel '29 essi lasciarono la Russia e presero residenza a Berlino. Nella capitale germanica Maria apprese la lingua tedesca e perfezionò le sue doti canore, studiando lirica tre mesi con Oskar Daniel alla Hochschule für Musik. Grazie anche alla sua avvenenza, nel '30 esordì davanti alla macchina da presa nel ruolo di una cantante nel film *La slitta* (Troika) di Vladimir Striževskij, una storia drammatica che aveva quali principali interpreti Hans Adalbert Schlettow, Hilde von Stoltz e Olga Tschechowa; la pellicola, girata muta, uscì sonorizzata nelle sale il 9 aprile di quell'anno, grazie ai nuovi impianti di registrazione. Qualche tempo dopo, sostenuto un provino davanti al direttore dell'Opera di Stato di Dresda Fritz Busch, Maria lo impressionò a tal punto che questi le offrì un contratto con la compagnia di quel teatro, per la parte di Mimì ne *La Bohème* di Giacomo Puccini. Ella accettò: e il 15 aprile del 1931 debuttò al Sächsische Staatsoper di Dresda riscuotendo un clamoroso successo. Venne poi subito chiamata da Bruno Walter al Festival di Salisburgo, per interpretare la Prima Dama nel Flauto magico di Mozart ed Eros nell'*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck, ottenendo entusiastici consensi; e così a Riga in Lettonia e al Deutsches Operahaus di Charlottenburg (Berlino). Negli anni che seguirono, riscosse nuovi trionfi esibendosi nei principali teatri d'Europa: al Covent Garden di Londra, all'Opéra di Parigi, allo Staatsoper di Vienna, al Costanzi di Roma, alla Scala di Milano, allo Staatsoper Unter den Linden di Berlino, allo Stadttheater di Zurigo, allo Státní Opera di Praga... ma anche in tournée al Metropolitan di New York. Per l'eccellenza delle sue interpretazioni, nel '34 ricevé il titolo di Kammersängerin («cantante da camera»: la massima onorificenza germanica riservata a personalità del mondo musicale, un tempo concessa solo da principi e re): e coi suoi ventiquattr'anni Maria era l'artista più giovane a cui esso fosse mai stato concesso. Alla voce di purissima lega, morbida, duttile e di grande estensione, alla dizione perfetta, ella univa il pregio d'una grande espressività, sicché non solo sapeva conferire alle sue esibizioni notevole efficacia scenica, ma in una stessa stagione era in grado di passare con estrema naturalezza da ruoli lirici a ruoli drammatici, dalla Susanna de *Le nozze di Figaro* di Mozart alla *Carmen* di Bizet, alla Violetta de *La Traviata* di Verdi e alla *Salomé* di Richard Strauss. Proprio Strauss compose per lei la partitura dell'opera comica *La donna silenziosa* (Die Schweigsame Frau), su testo di Stefan Zweig, che debuttò con successo il 24 giugno '35 allo Staatsoper di Dresda, con Maria nel ruolo d'Aminta e la direzione orchestrale di Karl Böhm (Zweig essendo ebreo, per quello 'sgarbo' al regime Richard Strauss dové dimettersi dalla carica di presidente della Camera musicale del Reich). Nel '36, l'anno in cui Maria firmò il contratto che la legò come prima donna allo Staatsoper Unter den Linden di Berlino, ella tornò al cinema: a insistere pare vi fosse pure l'allora potentissimo Joseph Goebbels, ministro della Propaganda del Terzo Reich; ciò, sebbene l'artista non fosse membro del partito e, si ha ragione di credere, in privato lo disapprovasse. Il suo primo film da protagonista fu *Canto d'amore* (Mädchen in Weiss) di Victor Janson, a fianco di Ivan Petrovich: una commedia musicale dov'ella era Daniela, una ragazza di buona famiglia che vincendo la disapprovazione della famiglia riesce ad affermarsi come cantante d'opera. Il suo ruolo successivo l'ebbe nel '37 in *Starke Herzen im Sturm* di Herbert Marsh, un film di propaganda anticomunista dov'era la cantante lirica Marina Martha, interprete della Tosca di Puccini; era suo partner il trentottenne viennese Gustav Diessl, uno degli attori più interessanti della sua generazione: il quale, dopo un precoce matrimonio sbagliato, aveva vissuto qualche anno con l'attrice e ballerina Camilla Horn, allontanata dai set per il suo antinazismo. Durante le riprese del film, Maria e Gustav s'innamorarono: il risultato fu che per poterlo sposare Maria chiese subito il divorzio da Virubov. Intanto, apparve in un nuovo film, una produzione italo-germanica diretta da Carmine Gallone: sia nella versione tedesca (Mutterlied, '37) che in quella italiana (*Solo per te*, '38); Maria era Fiamma Appiani, soprano moglie del tenore Ettore Vanni, interpretato da Beniamino Gigli. La storia era povera cosa, ma vedere in duetto due dei primi artisti lirici del mondo regalava intense emozioni: Gigli (che con lei aveva già cantato in una fortunatissima Bohème) affermò che Maria era uno dei migliori soprano con cui si fosse esibito. Ottenuto non senza fatica il divorzio da Virubov (che aveva vissuto in larga misura coi soldi della moglie, sperperandone i guadagni nei giochi d'azzardo), il 15 agosto 1938 ella sposava a Charlottenburg Gustav Diessl. Quell'anno stesso Maria fu chiamata in Italia per il nuovo film di Gallone, *Giuseppe Verdi* (noto anche come *Divine armonie*): biografia romanzata del compositore di Busseto, interpretato da Fosco

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Giachetti, con Germana Paolieri, Gaby Morlay, Pierre Brasseur; lei aveva il ruolo di Teresa Stoltz, il grande soprano ceco che fu l'ultimo amore di Verdi. Nei due anni seguenti, ella continuò a esibirsi a ritmo incessante nei principali teatri d'Europa, regalando interpretazioni indimenticabili anche nella Gilda del *Rigoletto* di Verdi, nella Sophie del *Cavaliere della rosa* di Richard Strauss, nella Konstanze del Ratto del serraglio di Mozart; eccelse nella Madama Butterfly di Puccini, tanto che von Karajan la giudicò la migliore Cio-Cio-San di sempre. Nonostante quest'attività, trovò tempo per interpretare altri tre film in Italia, tutti diretti da Gallone: *Il sogno di Butterfly*, *L'allegro cantante* ('39) e *Amami Alfredo* ('40). Il primo è una moderna rivistazione dell'opera di Puccini, dove Maria è Rosa Belloni, soprano interprete di Butterfly in teatro, nella cui vita reale c'è però davvero un Pinkerton nella persona di Harry Peters (Fosco Giachetti), americano e padre di suo figlio. Il secondo, coproduzione italo-germanica girata a Roma, Vienna e sul Lago Maggiore, è una commediola con Johannes Heesters e Maria de Tasnady imperniata su un tenore dongiovanni; dove in verità la sua partecipazione è dubbia. Nel terzo lei è Maria Dalgeri, una celebre cantante che a rischio della vita si spende per valorizzare l'opera del compositore Giacomo Varni (Claudio Gora), suo fidanzato. Con lo scoppio della seconda guerra mondiale, Maria rallentò notevolmente l'attività artistica, anche per la nascita dei figli Peter e Fritz. In Italia con Gustav, mentre lui lavorò con Isa Miranda, Valentina Cortese, Paola Barbara e Doris Duranti, lei nel '42 (con grande partecipazione) fu Maria Teodorescu in *Odessa in fiamme* ancora di Gallone: una coproduzione italo-rumena girata nelle due lingue parte a Roma, parte in Romania e a Odessa; la storia d'una cantante lirica che la guerra separa dal figlio e dal marito: tutt'e tre vittime dell'invasione bolscevica della Bessarabia, si ritroveranno a Odessa nel corso di un terribile incendio. Il film quell'anno vinse il premio Biennale al Festival di

Maria Cebotari ne "Il sogno di Butterfly" di Gallone (1939)

Maria Cebotari e Gustav Diessl

Maria Cebotari e Giovanni Malipiero in "Amami Alfredo" di Carmine Gallone (1940)

Venezia; inneggiava alle forze dell'Asse, liberatrici della Romania dal giogo comunista; ma aveva intenti patriottici e sugli orrori bolscevici diceva la verità. Il successivo impegno di Maria sul set, l'ultimo, si trattò ancora una volta d'un film italiano e la vide nei panni a lei più congeniali: Maria Malibran di Guido Brignone ('43), biografia romanzata del grande soprano francese del primo Ottocento, dov'ebbe accanto il marito, Rossano Brazzi e Renato Cialente. Al termine della guerra, dati i film di propaganda tedeschi e italiani a cui avevano preso parte, Maria e Gustav vennero arrestati per collaborazionismo dalla polizia militare americana, anche se nessuno di loro aveva mai avuto tessere di partito. Rioccupata la Bessarabia, i sovietici, distrutte tutte le copie rinvenute di *Odessa in fiamme*, chiesero il rimpatrio di Maria per processarla, ma non l'ottennero, perché le autorità americane opposero

Maria Cebotari e Rina Morelli in "Maria Malibran" di Guido Brignone (1943)

Maria Cebotari in "Maria Malibran" di Guido Brignone (1943)

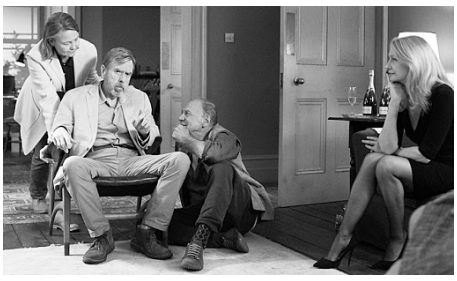
che ella aveva perso la cittadinanza russa con la scomparsa dell'Impero zarista, non dopo l'adesione della Bessarabia alla Romania, e non era quindi mai stata cittadino sovietico. Da quella brutta esperienza Diessl non si riprese più: e dopo un attacco cardiaco, il 20 marzo 1948 si spense a Vienna. Rimasta vedova, Maria tornò a esibirsi con successo nei principali palcoscenici d'Europa, nel '47 legandosi in particolare allo Staatsoper di Vienna; ma cominciò a soffrire di atroci dolori alla cistiffellea; svenuta in scena mentre cantava nell'operetta di Sigmund Romberg *Il principe studente*, il 4 aprile '49 venne operata: il chirurgo che eseguì l'intervento si accorse che la ragione di quei dolori era un tumore al pancreas ormai in metastasi: così non poté che ricucirla senza dirle nulla. Imbottita di pesantissimi antidolorifici Maria si spense a Vienna due mesi dopo, il 9 giugno, ad appena trentanove anni, tre mesi e trenta giorni. Al suo funerale, «una delle manifestazioni più imponenti di amore e onore che un artista defunto abbia mai ricevuto», accorsero migliaia di persone; fu sepolta accanto al marito nel cimitero di Döblinger Friedhof. Per testamento, ella aveva affidato i figli alla cura del loro educatore Hedwig Cattarius: nel '54, alla morte di questi, essi vennero adottati dal pianista Sir Clifford Curzon e dalla di lui moglie Lucille Wallace-Curzon. In patria, in Russia e in Germania Maria non è stata dimenticata: una copia di *Odessa in fiamme*, rinvenuta a Cinecittà e oggi visibile anche su You Tube, è stata mostrata nel 2006 in Romania, destando grande impressione; film, libri e documentari, promossi anche dal figlio Fritz Diessl-Curzon, rievocano la sua storia; Chișinău le ha intitolato il suo Teatro di Stato, uno dei principali viali cittadini e un importante premio.

Virgilio Zan olla

The party nel gioco metamorfico del reale

Carmen De Stasio

La complessità di tipo molecolare sorprende nello scacchiere degli eventi riportando in auge le spazialità compresse di un teatro degli enigmi, dove il dentro e il fuori, così come le visibilità e gli accessi, sconvolgono la sequenza in un quadro di aspettative. Ed è nel teatro degli enigmi che si svolge il gioco metamorfico del reale intrapreso da *The party*, film del 2017, che correda il filo sottile di una drammatizzazione che inquadra, in una vicinanza alchemica, la cinematografia d'avanguardia. In un'atmosfera sospesa negli anditi dell'inascoltato, lo scenario di *The party* rimuove l'asfissia per aprire e continuamente richiudere potenzialità attese in un gioco che illumina l'anfratto e, d'altro canto, oscura i rimandi a situazioni pregresse in una generatività recuperata e mascherata di pseudo sobrietà. Racchiusa in un'abitazione distante quanto basta da chi o da nessuno, distante quanto basta, altresì, per lenire l'invadenza dei pensieri, la sceneggiatura di *The party* appare vincolarsi pericolosamente alla struttura conciliante e ordinaria del cottage. Di fatto, visibile allo spettatore solo da un interno che, nel procedere oscillante degli eventi, dissuade la sua luminosità, la costruzione manifesta il sintagma fisico quale unica certezza nella parziale convivenza che incolla personaggi i quali, come avvinti a un fluido delle concomitanze, con una turnazione che riempie la scena di un sé auto-concentrato, si propongono in un'alterità variabile rispetto alla superficie dalla quale la loro natura traspare. In perfetto stile d'avanguardia, il film rimanda al potere incisivo delle parole a fronte di un impegno che nel cinema spesso si affida a un ipnotismo per immagini che trascura la rilevanza dell'espressione verbale. Parole dette e non dette, spesso mutuate da un silenzio di noncuranza ed egocentrico o di paura, d'indifferenza o, ancora, di presunta incomprensione. Oppure, infine, parole rese inerti dalla convinzione che tutto sia stato oramai detto. Nell'incarnare la storia scenica delle parole nel loro andamento sospeso e incalzante a un tempo, *The party* è anche gioco d'inclusione, un'inclusione di tutto il divisibile che struttura ciascun partecipante alla festa privata senza nulla escludere. Per certi aspetti, la presenza in scena di soli sette soggetti rinvia ai personaggi dispersi di *Le onde*, con una personalità assente alla vista (Marianne) e che, come Percival nel libro della Woolf, protrae il fulcro del dissenso fino alla tragica conclusione. Le parole, dicevo: emozionate le parole di Janet (impersonata da una superba Kristin Scott Thomas) in grembiule in cucina, ripresa in primo piano mentre è intenta nella preparazione delle pietanze che servirà agli amici per celebrare il ruolo di Ministro in un ipotetico governo ombra. Le parole strozzate di Bill, il marito marmorizzato al centro paradossale e artificioso della stanza accanto, consumano nel greve mutismo l'alternativa alla festa: l'uomo è allo stadio terminale, ma non è questo l'unico dissenso. Attenderà la fine accanto a un'altra donna, Marianne, appunto. Questa l'anti-rivelazione – l'oscurità contro il lucore – che sarà sottoposta al gruppo di intimi. In tal senso s'inquadra poco a poco la struttura di una duplicità che coglie e travisa i momenti successivi, generando uno spazio tutt'altro che declinato nella cornice desunta dall'iniziale motivazione. A Janet e Bill si uniscono due coppie: l'una convincente per l'immagine di quiete (Martha e Jinny attendono un bimbo) di colpo capovolta per via di una parola che va a stonare l'interno impianto. L'altra coppia, meno discreta, sembra poggiare la propria esistenza su squilibri continui in cui le parole fioccano come fuochi alteri. I quattro ospiti vivono il peso delle parole,



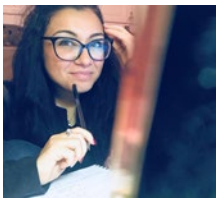
le incastrano, così sfuggendo alle convenzionali disposizioni al silenzio; combattono fino a screpolarne la conflittualità, per esplorare equivoci smussati e strozzati e per troppo tempo annichiliti. Nell'infittirsi, la trama smussa angolazioni agitate da incessante trasformazione, sicché l'avvio è un semplice punto di attendibilità ordinaria e il regista, nonché autore del soggetto, Sally Potter, propone un'alterità che travalica l'ambiente del soggiorno illuminato da una luce che oserei definire, a questo punto, circospetta ed estranea. Per questo ritengo che dell'assurdo ed enigmatico esistere coesistano in *The party* tutti gli elementi, al punto che lo stesso genere del film, comprendendoli in maniera estensibile, li coglie nelle sinuosità ma non li blocca, sicché la visione e il visuale mobile scatenano l'annuncio giammai deferito nel tempo dell'improbabile. Oltretutto, malgrado non sia qui in indagine il valore del non visto a surclassare la realtà consistente, gli avvenimenti richiamano il tentativo di sbrogliare una matassa in acciaio temprato e senza fine, dal ritmo battente in un'atmosfera di fisse cromie debilitanti, eppur permanenti nelle tonalità atre della dissoluzione. Ed in effetti, fin da subito ciò che è nella frontalità viene scompigliato dalle stesse vicende che continuano a legare gli astanti (tra i quali è anche Thomas, l'enigmatico e irritabile marito di Marianne) tuttavia intraprendendo percorrenze assai diverse. Per questo motivo ciascun elemento, pur quello calamitato nell'alveo dell'insignificante, resta coinvolto: lo stesso party viene infettato dal deterioramento nella sua sintassi. In tal senso, l'operazione cinematografica di Potter trasla in un susseguirsi accanito che incontra il suo implicito versante nel luogo di un'unitarietà bustrofedica e aberrante nelle molteplici occasioni che mantengono l'inesorabilità dell'inesplorato.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:
Essere storia – Franca Valeri

Alla scoperta del viaggio dantesco #5

La struttura del Purgatorio


Martina Michelangeli

Il pellegrino Dante dopo la terribile visione del Signore delle Tenebre, raccontata nel canto XXXIV della prima Cantica, ascende insieme alla sua guida Virgilio nel secondo Regno ultraterreno, il Purgatorio:

"e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno."
Purgatorio, Canto I, vv. 4-6

La sensibilità, sia fisica che intellettuale del Poeta cambierà nel corso di questo nuovo viaggio, così come sarà diversa l'atmosfera dell'intera Cantica: infatti, a differenza dell'Inferno, nel Purgatorio le anime non sono statiche in un unico luogo stabilito dalla Sapienza divina. Esse si muovono per espiare le proprie colpe e salire fino alla beatitudine, seguendo la forma del Regno: una montagna sulla cui cima si trova il Paradiso Terrestre. Ricordiamo che il Purgatorio venne idealizzato nell'età Medioevale, in particolare fra il sec. XII e XIII per cui secondo la dottrina tradizionale, gli uomini da vivi rispondevano al tribunale della Chiesa, una volta morti però erano giudicati solamente dal tribunale di Dio e con il Purgatorio si crea una sorta di tribunale comune in cui intervengono sia Dio che la Chiesa. Nella concezione cristiana le anime che transitano nel Secondo Regno ultraterreno, infatti, continuano a dipendere da Dio, ma beneficiano anche dell'azione della Chiesa che distribuisce le indulgenze e per gli uomini del Medioevo (compreso ovviamente Dante) l'esistenza del Purgatorio accresceva le speranze di salvezza dell'anima. Il Purgatorio dantesco è un monte la cui base è coperta da una spiaggia dove si trovano le prime anime purganti schierate nell' Antipurgatorio, nel quale il Poeta incontra le anime dei negligenti suddivisi in quattro schiere, rispettivamente: i morti scomunicati, i pigri, i morti per violenza e i principi, quest'ultimi collocati nella valletta amena. Completata la schiera dei negligenti Dante attraversa la porta del Purgatorio: ingresso che si trova oltre l'Antipurgatorio, in un punto in cui la parete rocciosa che circonda il monte è spaccata e permette l'accesso alle Sette Cornici del Regno. La porta del Purgatorio è descritta nel Canto IX:

"Noi ci appressammo, ed eravamo in parte,
che là dove pareami prima rotto,
pur come un fesso che muro diparte,

vidi una porta, e tre gradi di sotto
per gire ad essa, di color diversi,
e un portier ch'ancor non facea motto.

E come l'occhio più e più v'apersi,
vidil seder sovra 'l grado sovrano,
tal ne la faccia ch'io non lo soffersi;

e una spada nuda avea in mano,
che reflettea i raggi sì ver' noi,
ch'io drizzava spesso il viso in vano."
Purgatorio, Canto IX, 73-84

Tre scalini conducono ad essa, e sono di tre colori diversi: il primo è di marmo talmente candido che è possibile specchiarsi in esso (simboleggia la consapevolezza delle colpe commesse); il secondo è di colore scuro ed è fatto di una pietra ruvida spaccata nella lunghezza e nella larghezza (è la confessione orale); il terzo è di porfido, di colore rosso vivo come sangue che esca da una vena (la soddisfazione attraverso le opere con l'ardore di carità). Sulla soglia di diamante della porta siede l'angelo guardiano, che indossa una veste di color cenere ed è armato di spada, il quale chiede a Dante e Virgilio chi li abbia condotti lì. Il Maestro spiega che è stata santa Lucia, dopo che Dante si è profondamente addormentato nella valletta dei principi negligenti. In seguito Virgilio invita Dante a gettarsi ai piedi dell'angelo e a chiedere misericordia, cosa che il discepolo fa battendosi tre volte il petto. L'angelo incide sette P con la punta della spada sulla fronte di Dante, a simboleggiare i sette peccati capitali su cui pentirsi nel corso della salita al monte, raccomandandogli di lavare le piaghe quando sarà nelle Cornici. Il guardiano apre poi la porta usando due chiavi, una d'argento, simbolo della scienza e della sapienza del confessore nel valutare i peccati, e una d'oro, che rappresenta l'autorità di Dio nell'assolvere i peccati umani. L'angelo spiega di averle avute entrambe da san Pietro, che gli ha raccomandato di sbagliare ad aprire la porta piuttosto che a lasciarla chiusa. Aggiunge che la chiave dorata è più preziosa, ma l'altra richiede molta arte e ingegno e se una delle due non funziona la porta non può aprirsi. L'angelo spinge la porta sui cardini, che stridono fortemente, quindi fa entrare i due poeti avvertendo che chi guarda indietro deve nuovamente uscire:

Domenico Di Michelino "Dante con in mano la Divina Commedia" 1465,03 Purgatorio

Dante e il Purgatorio

"Quandunque l'una d'este chiavi falla,
che non si volga dritta per la toppa»,
diss'elli a noi, «non s'apre questa calla.

Più cara è l'una; ma l'altra vuol troppa
d'arte e d'ingegno avanti che diserri,
perch'ella è quella che 'l nodo digroppa.

Da Pier le tegno; e dissemi ch'i' erri
anzi ad aprir ch'a tenerla serrata,
pur che la gente a' piedi mi s'atterri».

Poi pinse l'uscio a la porta sacrata,
dicendo: «Intrate; ma facciovi accorti
che di fuor torna chi 'n dietro si guata."
Purgatorio, Canto IX, vv. 121-132

Entrando nel secondo Regno le Sette Cornici del monte si suddividono a loro volta in tre sezioni: dalla prima alla terza cornice ci sono le anime di coloro che mancarono all'amore di Dio per "malo obiettivo", cioè per l'amore rivolto verso il male; nella quarta cornice camminano le anime degli accidiosi, coloro che ebbero mancanza verso Dio per scarso amore del bene e infine dalla quinta alla settima cornice si trovano le anime di coloro che dedicarono il loro amore per i beni terreni, cioè gli avari e i prodighi, i golosi e i lussuriosi. L'ultima tappa del viaggio lungo il Regno dei purganti è il Paradiso Terrestre, dove Dante incontrerà la sua nuova guida, l'amata Beatrice.

Martina Michelangeli

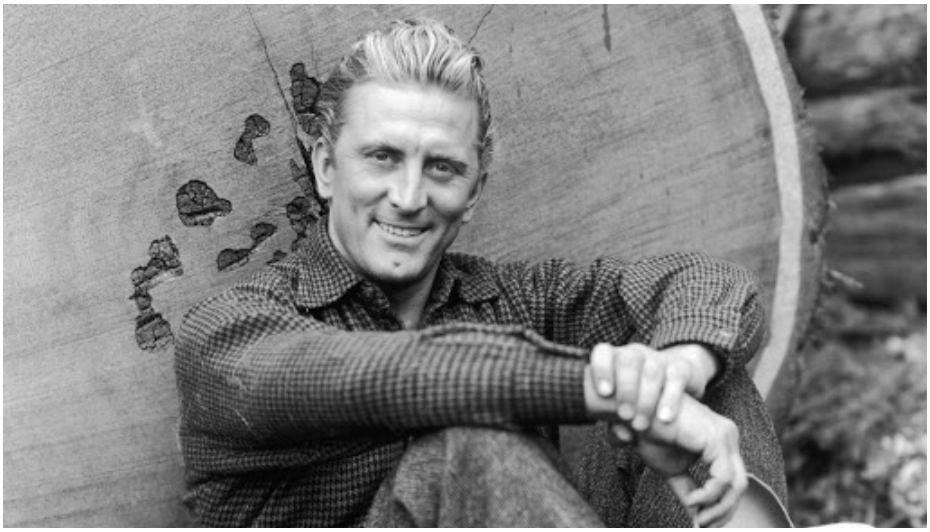
Kirk Douglas tra Guthrie jr e Hawks: Jim Deakins, Elizabeth Threatt, lo zampino di Occhio d'Anatra

L'epoca degli uomini della montagna nel Far West non fu mai narrata così bene. Probabilmente non lo sarà mai più.
Ernest Hemingway (a proposito de Il grande cielo, romanzo)

Questo è un territorio immenso: solo il cielo è più grande. Pare quasi che Dio l'abbia creato, e poi non abbia saputo come riempirlo.
Jim Deakins ne Il grande cielo (romanzo e film)

Nel western, l'inglobante ultimo è il cielo e le sue pulsazioni, non soltanto in Ford, ma anche in Hawks, che lo fa dire a uno dei suoi personaggi del Grande cielo. Inglobato il cielo, l'ambiente ingloba a sua volta la collettività.
Gilles Deleuze, L'immagine-movimento

Nuccio Lodato



A quasi un mese ormai dal suo congedo, può apparire ozioso e persino superfluo ripercorrere minuziosamente le infinite tappe interpretative di Kirk Douglas, scomparso a 103 anni lo scorso 5 febbraio. La coccodrilleria diffusa, già in attesa nei cassetti da molti anni per un vegliardo del suo calibro, e potenziata al massimo dal web nei più recenti decenni, avrà soddisfatto anche gli eventuali lettori più minuziosi (ammesso e tutto da concedere che un grande attore di un passato ormai profondo abbia ancora la forza di smuovere l'interesse degli spettatori contemporanei). Preferisco privilegiare, sebbene non poche prestazioni del Douglas "maggiore" abbiano avuto luogo in altri generi e filoni, anche alla lettera un'unica pista: quella del western. Non contento di averne interpretati una quindicina in trent'anni (da *Sabbie rosse* di Walsh del '51 all'estremo, atipico-oceanico *L'uomo del fiume nevoso* di George Miller, '82), con la sua Bryna Productions (dal nome materno, fondata nel '55 esordendo appunto col *Cacciatore di indiani* di De Toth) ne ha prodotti alcuni fra la trentina di film cui ha fatto dare vita. Ci sono in mezzo, con *Brama di vivere*, *Orizzonti di gloria* e il contrastato *Spartacus*, anche *Solo sotto le stelle* di David Miller, *I cinque volti dell'assassino* di Huston e *Sette giorni a maggio* di Frankenheimer. Dirigendone poi addirittura, negli anni '70, due di persona: *Un magnifico ceffo da galera* (singolarissima e poco felice rilettura in chiave Ovest de "L'isola del tesoro"...) e il ben più riuscito e robusto *I giustizieri del West*. Dovessi personalmente isolare in positivo tre personaggi con lui identificatisi nel genere, indicherei, oltre all'ovvio Doc Holliday di *Sfida all'Ok Corral* di Sturges ('57), il Bren O'Malley del melodrammatico *L'occhio caldo del cielo* di Aldrich ('61) e il Paris Pitman del beffardo *Uomini e cobra* di Mankiewicz ('70). Ma vorrei concentrarmi, come preannunciato dal triplice esergo, sul suo Jim Deakins del *Grande cielo* di Hawks ('52). Lo faccio mentre mi guarda fieramente dalla scrivania una bistrattata copia italiana dell'omonimo romanzo di Alfred Bertram Guthrie jr, da cui Hawks e Dudley Nichols trassero il film. (E' un possesso di cui sono orgoglioso fino alla tenerezza: agganciato con incredulità alcuni anni or sono su di una bancarella, volume 264 -1950- della gloriosa "Medusa" Mondadori, tradotto niente meno che da Glauco Cambon: lo avrebbero poi riproposto solo Rizzoli nel '78 e Mattioli nel 2014). Ma non è questa antica dimestichezza e indirizzarmi nel privilegio, quanto la stupenda foto con la quale "il manifesto" del 7 febbraio ha corredato alla grande il ricco articolo in morte di Giulia d'Agnolo Vallan: una ripresa "rubata" in un momento di riposo dal set del film. Sulla sinistra Douglas, in costume di scena, intento a suonare l'armonica con l'atteggiamento strafottente e scanzonato di un uomo davvero libero e sicuro di sé. Al suo fianco, coricata nell'erba (Douglas appare quasi seduto su di lei...) anch'ella in costume da "principessa indiana" -come tutti i commentatori italiani, me compreso, hanno sempre definito questo suo personaggio- Elizabeth Coyote Threatt. La situazione è curiosa e sapida: merita un commentino illustrativo. Il film venne riportato all'attenzione italiana, quindici anni dopo la sua prima uscita, da una magistrale analisi della sua riedizione di Giuseppe Turroni (in "Filmcritica", n. 178, 1967: poi in *Americana 1*, Bulzoni 1978) e dalla retrospettiva hawksiana

"Il grande cielo" - The Big Sky (1952) diretto da Howard Hawks. Kirk Douglas, (Jim Deakins) ed Elizabeth Threatt (Occhio d'anitra)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

anche Sandro Ambrogio e Aldo Viganò allestirono al CUC di Genova l'anno successivo. La storia è triangolare, come sanno i lettori del romanzo e gli spettatori del film, ma anche... doppia, grazie al film della vita. La Threatt, all'epoca fotomodella venticinquenne del Sud Carolina decisamente emergente, era al suo debutto nel cinema. L'aveva probabilmente favorita nella scelta, al di là del ragguardevole e assai appropriato aspetto -insieme dolce, misterioso e maestoso- l'essere la figlia di un autentico Cherokee e in grado di esprimersi nella lingua nativa che avrebbe effettivamente utilizzato nel film, dove la popolazione contemplata è peraltro quella dei Piedi Neri, come nel romanzo. La sua carriera filmica, ad onta della folgorante apparizione, peraltro mortificata dai sopravvenuti tagli apportati, pare contro la volontà dell'autore, si sarebbe fermata lì, non avendole portato fortuna un immediatamente successivo provino cui Zinnemann l'avrebbe sottoposta in vista di *Da qui all'eternità* (la parte sarebbe poi toccata alla ben più sperimentata Donna Reed, che ne avrebbe addirittura sortito l'Oscar da non protagonista). E tutto questo nonostante Hawks e Nichols avessero scelto di... aumentare l'età al personaggio di Occhio d'Anatra (o Anitra, secondo Cambon) rispetto al romanzo, per renderne più plausibile il forte richiamo erotico-sentimentale sia sul Deakins di Douglas che dell'infine prevalente più giovane Boone di Dewey Martin. Hawks avrebbe poi lamentato come i tagli avessero rischiato l'incomprensibilità della storia d'amore, rendendo l'attrazione Occhio d'Anatra-Boone più istantanea di un colpo di fulmine. Douglas stesso si era affacciato al film abbastanza casualmente: come documentato da Todd McCarthy nella sua magnifica biografia hawksiana (*The Grey Fox of Hollywood*, Grove Press 1997) era stato per il regista soltanto la terza scelta, dopo Robert Mitchum inaccessibile per ostacoli contrattuali, e John Wayne non convinto della sceneggiatura (la famosa sequenza del dito amputato in chiave comica: avrebbe poi ammesso, a film visto, di essersi pentito amaramente del rifiuto). L'edizione italiana ha un passaggio irresistibile: verso il finale, quando il barcone dei venditori di pellicce viene salvato dal naufragio nel Missouri, nella stupenda sequenza in cui i Piedi Neri intervengono sostituendosi dalle rive allo stremato equipaggio nella pratica della *cordelle*, la voce di Arnoldo Foà, che fa parlare Douglas in italiano, esclama: "I Piedi Neri! Qui c'è lo zampino di Occhio d'Anatra!". A parte la comicità involontaria dell'asserzione (peraltro analoga in originale: ma "Teal Eye" non suona altrettanto comicamente!) lo "zampino" c'entrò effettivamente molto, e nel film e fuori. Non soltanto infatti il plot gioca parecchio sulla competizione sentimentale tra i due protagonisti, entrambi innamorati della "principessa indiana" (da lì a qualche anno l'espressione sarebbe stata paradossalmente raccolta da Migliacci per Modugno, ma facendola diventare, in *Pasqualino marajà*, "la bellissima Kalì"...). Ma anche la lavorazione giocò parecchio, suo malgrado, sulla rivalità tra Hawks e lo stesso Douglas, che secondo McCarthy avrebbe intessuto una *love story* con la neo-collega modella/attrice, non restìa peraltro a "uscire" contemporaneamente con lo stesso Hawks -non erano ancora tempi di *#MeToo*...- del quale pure riceveva la corte. Che la preferenza fosse accordata però a Douglas, lo testimonia alla grande la splendida foto citata, che potrebbe essere utilizzata per dare un'idea concreta dell'umana felicità di coppia, al di là del gossip cui una volta tanto ha fatto piacere indulgere. Tornando a discorsi più seri, non sarebbe facile, in questo spazio, parlare più a fondo di Douglas, includendo le sue mai smentite posizioni politiche democratiche, talora anche in chiave radicale: ma il farlo a dovere implicherebbe semplicemente ripercorrere da cima a fondo sessant'anni di storia di statunitense, e non solo del cinema. Incredibile davvero: aveva dieci anni più della regina Elisabetta -quella vera, non la "principessa indiana": la massima, presunta imbattibile icona di durata nel raccordo ventesimo-ventunesimo secolo- ma era già celebre quando lei, improvvisamente, salì al trono ventiseienne. Lavorava nel cinema solamente da sei, ma già il Tourneur de *Le catene della colpa* e proprio Mankiewicz con *Lettera a tre mogli*, il Robson de *Il grande campione* e appunto il Walsh di *Sabbie rosse*, ma soprattutto il Wilder de *L'asso nella manica* e il Wyler di *Pietà per i giusti* avevano già recisamente provveduto a imporre l'antico Issur Danielovitch (alias Isadore Demsky) al pubblico internazionale, complice anche lo strapotere distributivo hollywoodiano dell'immediato dopoguerra.La sua longevità, anche artistica e interpretativa, rispetto ai colleghi più o meno coetanei di pari peso divistico, appare assolutamente straordinaria. Lo mette sotto scacco soltanto una coetanea, ma si sa che la bio/resilienza femminile è di gran lunga maggiore: Olivia de Havilland è ancora tra noi e compirà, come Le auguriamo vivissimamente, 104 anni il prossimo 1° luglio (sua sorella Joan Fontaine aveva... ceduto a "soli" 96 nel 2013). Per il resto, non c'è stata gara: Ernest Borgnine ha salutato a 95 anni, Gregory Peck a 87, il suo altrettanto coetaneo Anthony Quinn e Alec Guinness a 86. I -biologicamente...- "deludenti" Dean Martin a 78, Toshiro Mifune a 77. Welles addirittura a 70. Ci sono stati tanti Douglas, percepiti da fasce e aree diverse di pubblico. Personalmente, essendomi assai a lungo occupato di scuola dell'obbligo per sbarcare il lunario, ho potuto ad esempio cogliere in diretta per molti anni quello caro alle professoresse (preferibilmente progressiste), giustamente sistematiche, a secondo del livello anagrafico e dell'anno di corso dei rispettivi studenti, nel ricorrere di volta in volta -cito in ordine cronologico di argomento- a *Ulisse* (Camerini 1954) e *Spartacus* (Kubrick, bene o male, 1960), a *Brama di vivere* (Minnelli 1956) e soprattutto, tanto immancabilmente quanto giustamente, a *Orizzonti di gloria* (di nuovo Kubrick, stavolta davvero e appieno, 1957). Senza escludere, le più minuziose e documentate, persino *Parigi brucia?* (Clément 1966): vi impersonava molto credibilmente il "Patton generale d'acciaio", che negli anni successivi si sarebbe visto dedicare ancora serialmente l'omonimo film di Schaffner, e surrealmente poi *Obiettivo "Brass"* di John Hough. Ad accomunare l'intero percorso di questa icona straordinaria, resta innanzitutto la sua indimenticabile quanto insopprimibile "ribalderia": beato lui che ha avuto quella sua vita!

"Spartacus" (1960) di Stanley Kubrick

"Orizzonti di gloria" - Paths of Glory (1957) di Stanley Kubrick

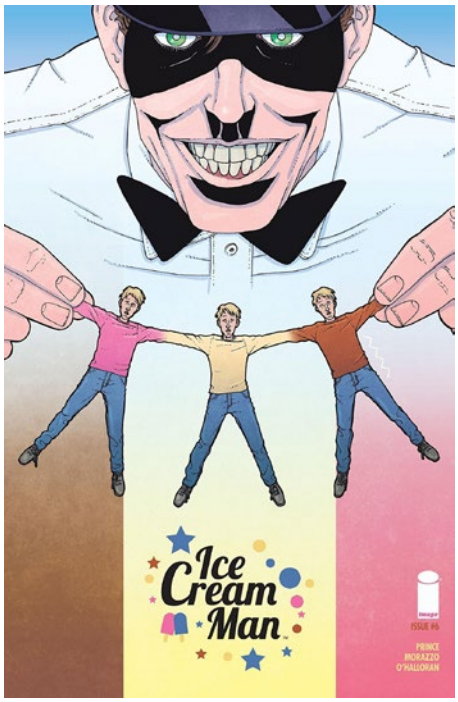
"Pietà per i giusti" - Detective Story (1951) di William Wyler

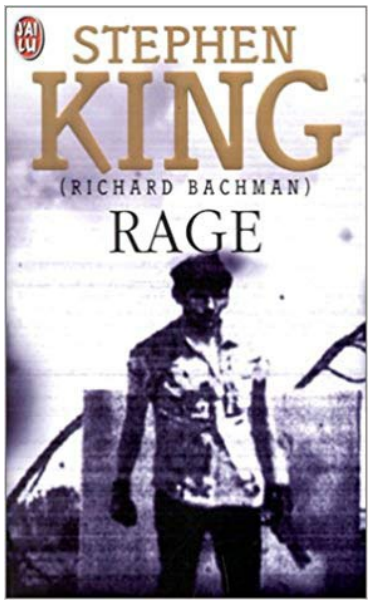
Nuccio Lodato

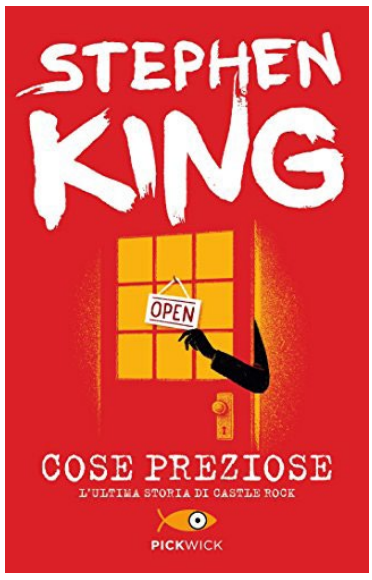
L'orrore dietro la porta (di casa)

Nicola Santagostino

Uno dei temi a cui spesso si assiste nell'horror è quello della quotidianità che viene distorta al punto tale da essere resa irriconoscibile. Se in un certo qual modo le storie d'orrore in fondo sono le eredi delle crudeli fiabe che avevano la funzione di mettere in guardia dalla rottura dei taboo non possiamo non ammettere come forse non vi sia nulla di peggiore che trovare violata la santità di quello che reputiamo talmente normale da essere al limite del banale. Howard Phillip Lovecraft fu un maestro in questa cosa: il suo Orrore Cosmico, figlio illegittimo e mai riconosciuto davvero della Crisi del Novecento, ci pone davanti agli occhi il non senso di esistere e la follia dell'abbandonare il normale alla ricerca della Verità, una Verità che ci pone davanti spesso a quanto la nostra vita non abbia senso e sia solo un errore a malapena evolutivo di cui siamo vittime inconsapevoli. Il mondo del Solitario di Providence, però, è un luogo che non risulta ostile all'essere umano per chissà quale misterioso meccanismo cosmico, ma semplicemente lo tratta con la innocente spietatezza con cui un qualsiasi essere umano tratta un battere o un granello di polvere, mostrando quindi gli orrori di un Positivismo che strappa via la bellezza e il valore della scoperta poiché in essa non vi è miglioramento ma solo la tragica consapevolezza che potremo poi vedere nell'Esistenzialismo, soprattutto nel pensiero di Emil Cioran. L'Orrore Cosmico, però, con il passare del tempo lentamente perde la sua forza e con l'avvento di due Guerre Mondiali la sua spinta di crudeltà universale viene rielaborata e riadattata ad uso e consumo di un mondo che si è ormai reso consapevole sempre di più che il grande dibattito filosofico sull'etica dell'essere umano probabilmente ha una sola risposta, risposta che verrà perfettamente riassunta da Alan Moore in quel capolavoro del fumetto decostruzionista degli anni '80 dal titolo "The Killing Joke". Basta una giornata sbagliata, basta che le circostanze siano quelle adeguate e quella parvenza di civiltà sotto cui nascondiamo i nostri più oscuri istinti crolla lasciando spazio solo alla cieca ferocia. Uno dei maestri indiscussi nell'arte di strappare questo velo di Maya che ci nasconde la tragica condizione umana è ovviamente il Re dell'Orrore, meglio noto come Stephen King, capace di passare con eleganza dalle entità sovrannaturali di "It" ai semplici esseri umani di "Rage - tra i tanti esempi disponibili – mostrandoci come in realtà il buio non si trovi solo oltre la siepe ma sia ben radicato dentro i nostri cuori e aspetti solo la scusa per erompere al primo segno di dubbio o cedimento. E se King ci sbatte in faccia le orribili cose che saremmo in grado di fare pur di possedere "Cose Preziose" non è da meno quell'horror intimistico che sta di nuovo emergendo e che si rifà alla vecchia tradizione delle antologie d'orrore e dei racconti brevi, chiudendo un cerchio che, in parte quantomeno, si apre con prepotenza con Edgar Alla Poe. "Ice Cream Man" di W. Maxwell Prince e illustrato da Martin Morazzo e Chris O'Halloran edito dalla Image, è un esempio di come il comic americano possa colpire come un pugno nello stomaco riuscendo a demolire tutto quello che di innocente e puro si possa trovare nelle classiche cittadine americane con le villette dallo steccato bianco e il gelataio che gira nel suo candido furgoncino. L'orrore che questa serie ci mostra, composta da diversi episodi individuali legati da una trama che sta lentamente emergendo, è legato alla lotta tra i pensieri "oscuri" che vivono dentro di noi, figli delle nostre frustrazioni, dei nostri sogni non realizzati e delle nostre speranze malriposte alimentati dallo spirito di Ricardus, un'entità diabolica che ha le sembianze di questo innocente gelataio, e la sensazione di speranza che viene in questo caso rappresentata da un misterioso cowboy vestito di nero. L'orrore di Ice Cream Man però non si ferma al nostro mondo, ma si esprime attraverso viaggi lisergici che sconfinano in altre realtà che mischiano insieme l'immaginario di Clive Barker, Stephen King e David Lynch catapultando spesso le vittime/protagonisti in luoghi da incubo che rappresentano al meglio la crisi di una società che ha perso i suoi punti di riferimento lasciando tutti nella solitudine e alla costante ricerca di un modo per fuggire da quell'angoscia esistenziale tipica dell'essere umano. Ed è proprio all'interno di quei buchi nell'anima, nascosti dietro a una quotidianità ripetuta e fin troppo normale, che Ricardus inizia a porre il suo veleno, intrappolando le sue prede in una tela di verità esplicite ed espresse in maniera crudele e priva di pietà, divorandoli lentamente per nutrirsi della loro disperazione. Dove "It" ci mostra l'orrore che si nasconde sotto le apparenze di una normalissima cittadina, portando alla luce l'ipocrisia di un'America che non ha mai forse davvero fatto i conti con i silenzi forzati del post-maccartismo e che continua a cercare di mantenere quell'illusione di una società perfetta agli occhi di tutti, "Ice Cream Man" spinge l'acceleratore non mostrandoci però un sistema in crisi che collassa al primo colpo di vento, ma un organismo che ha ormai fagocitato l'individuo facendogli interiorizzare il senso di sconfitta da parte della storia. L'orrore quotidiano resta, ma stavolta non si trova più dietro la porta di casa: si trova ormai sepolto sotto dozzine di riviste patinate, programmi televisivi che promettono gloria, famiglie che si aggrappano in maniera nevrotica alla necessità di essere normali arrivando a compromessi terrificanti e la necessità, ormai quasi istintiva, di non mostrarsi diversi, rotti, malati o intossicati. Un mondo che Ricardus trova fertile come terreno per i suoi giochi oscuri, perché questa disperazione lasciata a suppurare come una ferita non curata lentamente avvelena l'anima fino a portarla a morire e lasciandola quindi nelle mani del Gelataio burattini per i suoi spettacoli dell'orrore.







Nicola Santagostino

Nulla si sa tutto si immagina. Fellini oggi ieri domani

Il Backstage degli spot di Fellini

Leonardo Dini

Proviamo per un istante a immaginare tutto il pianeta sintetizzato in un frame felliniano, in un fumetto di Federico Fellini. Già, Fellini diceva di lui Paolo Villaggio aveva una intelligenza verticale. Quel frame che non esiste nel cinema di Fellini lo abbiamo casualmente individuato in un backstage che ha il tono e il sapore di un documentario storico, di Roberto Di Vito, che narra live, il percorso, felliniano appunto fin dal metodo e dalle geniali e imprevedibili presenze caotiche sul set, della costruzione visiva dei mini film che sono gli spot del Maestro Romagnolo per Banca di Roma. All'epoca gli spot colpirono come altri altrettanto noti di Fellini, l'immaginario collettivo, ma il dado ormai era tratto, come lo stesso Fellini ammoniva: "non si interrompe così un'emozione": eppure gli spot detestati come interruzione della sinfonia cinefila che è la visione di un film d'arte, divengono prova di orchestra di futuri mai realizzati progetti di film nella sperimentazione felliniana. Chissà il viaggio di Mastorna tanto temuto forse stava in uno degli spot, tanto densi di suggestioni psicoanalitiche e oniriche. Vedo del resto anche le atmosfere di Marco Ferreri, i paradossi di Godard, le surreali esperienze di Bunuel e Dalì in questo Fellini della maturità. Macro e micromondo si intersecano, plastici di modelli di treni e palazzi, scenografie effimere gallerie immaginarie e sampietrini dipinti, treni veri e sognati, alberi e leoni, Anna Falchi e Paolo Villaggio, la bellezza e la maschera, dramma e ironia, come in ogni film-sogno felliniano si confrontano. Di Vito è il testimone della magia della parousia di Federico che riesce a riunire fumetto, immagine visiva, dipinto, sogno, musica in un circo delle immagini tipicamente romagnolo eppure totalmente dotato di un linguaggio universale. Un Fellini che ancora oggi come tutte le opere d'arte vere, è attuale anche se come lui diceva ha messo al mondo dei films "e il film poi cammina con le sue gambe". E' ancora attuale Fellini? Si, come sono attuali l'arte, la natura, la poesia e poesia visiva, haiku visivi, sono quegli spot che dopo tanti anni ci parlano di lui e del suo fare il cinema come se disegnasse un fumetto. Oggi Fellini avrebbe 100 anni e forse di fronte al mondo nuovo che allora era solo agli albori informatico digitale e tecnologico direbbe ancora la sua più celebre frase: nulla si sa tutto si immagina. Anche la più' evoluta tecnologia umana, anche il più grande dei sogni di registi e poeti di fronte alla vastità infinita di Cosmo ed esistente sono solo una illusione persistente, come il tempo e proprio il tempo diviene neutrale nei sogni di Fellini, la galleria dello spot come la caverna di Platone, il treno che come nel Da Vinci di *Non ci resta che piangere* corre nel nulla, la montagna incantata sovrastata dal segno della mano umana, il leone prigioniero come Paolo Villaggio di un incubo, il salone della banca che diviene stanza dei sogni, l'albero che come in *Amarcord* è la cattedra e il pulpito della voce dei desideri popolare. *La voce della luna* che è quella di Fellini al megafono e quella della Masina che arrivava in coma al Fellini in agonia, la voce del poeta Benigni, interprete di Dante contemporaneo, la voce che farebbe dire pubblicità con accenti Zavattiniani alla luna che parla a Benigni nell'ultimo film di Federico. Gli spot erano presenti in nuce anche nel film degli anni '80 nella satira da Satyricon di Ginger e Fred e all'annuncio pubblicitario lanciato dagli altoparlanti della stazione in una bella sequenza che ironizzava sulla pubblicità. Ecco dunque il Fellini che fa spot ma che resta ostile alla pubblicità che interrompeva in tv e al cinema la sacralità dei film.

Federico Fellini e Paolo Villaggio sul set dello Spot della Banca di Roma "Il sogno" – Galleria Fotografia Mimmo Cattarinich

Leonardo Dini

Abbiamo ricevuto

Il giovane Fellini

nello splendente fulgore della vita

Enzo Lavagnini

Roma, gennaio 1939: pioggia e intrighi, fascismo e avanspettacolo.
Mentre le canzonette del Trio Lescano e dell'orchestra di Cinico Angelini diffondono un'aria frivola e ottimista, la morte più che sospetta di una giovane e bellissima ballerina di avanspettacolo -ancora "nello splendente fulgore della vita"- trascina inesorabilmente un giovane e confuso cronista in un gorgo fitto, fatto di mistero e delitti.
Quel giovane invaghito di bellezza e di vita è il diciannovenne Federico Fellini. Arrivato a Roma, non ha trovato l'impiego che avrebbe voluto al Marc'Aurelio, il bisettimanale satirico, ma solo uno "strano" posto in cronaca, ed in prova, per "Il Piccolo", un sarcastico quotidiano romano.
Affascinato dagli ambienti artistici della Capitale, gli tocca così invece di occuparsi della cronaca, sempre edulcorata, dei quotidiani: il fascismo non vuole che i fatti di cronaca nera superino le 30 righe ed inoltre pretende di far scomparire i delitti e le brutte notizie dai giornali, in modo tale da renderne più rassicurante la lettura.
La morte della ballerina, come in un tragico rosario, si porta poi dietro altra morte, altre assurde tragedie, rivelando al giovane sempre più abbacinato, accompagnato da strani aiutanti di periferia - un ragazzo ed uomo fatto, un poco bislacco - solo l'indefinito, mefitico contorno delle nefandezze del Regime, che pare manovrare ogni cosa; l'anima di ogni uomo e di ogni donna.
Un'indagine pericolosa, quella di Federico, tra odore di piombo e pistole ancora calde. Un'indagine sconsiderata e folle, testarda e improvvisata, basata solo sulle letture di Simenon e sui film visti, in cui la giovanile imprudenza e l'immaginazione, tra intuizioni e passi falsi, tentano di supplire, con arguzia e coraggio, all'esperienza.

Il Giovane Fellini. Nello splendente fulgore della vita. Enzo Lavagnini
costo: 15 euro - pagine: 191
editore: Palombi, Roma 2012
ISBN 978-88-6060-394-4

Ambientato nel 1939, il romanzo ha per protagonista un giovane Federico Fellini, che appena giunto a Roma da Rimini, intraprende la carriera giornalistica come cronista di cronaca nera presso il quotidiano "il Piccolo". Sulla cronaca nera il regime impone regole severe: gli articoli non devono mai superare le trenta righe, e i delitti più efferati devono essere sottaciuti il più possibile. In questo scenario il giovane Fellini si imbatte nella morte sospetta di una ballerina nello splendente fulgore della vita, (la sua come quella del protagonista) scoprendo, con un pizzico di imprudenza giovanile ed una grande dose di immaginazione, tutte le nefandezze di un regime che sembra manovrare l'anima di ogni uomo e di ogni donna.

"Capisci? A me! A me che al Morgana di Bari ho fatto dei pienoni spaventosi. A me che passo per strada tutti mi guardano... A me che mi basta un gesto per ottenere una risata. Ma sai che ho risposto? Ho detto:" Ve ne pentirete...Non verrò mai più...Non m'importa nulla della radio! Io ho la mia grande strada da seguire! Non conosco ostacoli...Il pubblico mi ama!". Lo vedi? Si sta arrabbiando! Ora picchia dei pugni sul tavolo e seguita a parlare, a parlare...Vuoi sapere chi è? Ma come, non lo conosci? Oh, quello è il celebre attore che lavora al cinema Aurora. Si, quel cinema dove i ragazzini pagano mezza lira. Non l'hai mai visto? Sai, lavora di rado... Una volta ogni sei mesi, per non stancarsi, per non concedersi tutto alle folle bramose..."
(Federico Fellini, articolo per il "Marco Aurelio")

Il Far West, la frontiera, il mito

Fabio Massimo Penna

Il genere western tratta gli avvenimenti accaduti in un'area geografica che si estende dal Mississippi al Pacifico e ha al centro delle storie d'avventura della frontiera. Lo spirito della frontiera è fondato su ideali quali la giustizia e l'amicizia virile. Fondamentale era, ovviamente, la questione degli indiani: "per l'americano puro, cioè wasp, di origine anglosassone, l'indiano (come il negro e, in fondo, ogni popolo dalla pelle scura, non pallida) rappresenta la natura cioè la terra vergine, la vita impulsiva, la negazione della civiltà, l'istinto, l'irrazionale, ne discendono due corollari opposti: confondersi con gli uomini di colore oppure distruggerli. O isolarli: la riserva per i pellerossa, il ghetto per i negri" (G. Fofi-M.Morandini-G.Volpi, *Storia del cinema 2*, Garzanti editore, 1988). I miti della frontiera e del Far West sono edificati sui grandi classici cinematografici a cominciare dal capostipite *Ombre rosse* (1939) di John Ford con i tipici personaggi dell'eroe ufficiale (lo sceriffo), del buono ma irregolare (il fuorilegge) e il male assoluto rappresentato dai pellerossa in questo caso Geronimo con gli apaches. Seguono *Duello al sole* (1946) di King Vidor, *Mezzogiorno di fuoco* (1952) di Fred Zinneman, *Il cavaliere della valle solitaria* (1953) di George Stevens, *Il mucchio selvaggio* (1969) di Sam Peckinpah, per approdare, passando attraverso *Soldato blu* (1970) di Ralph Nelson, a *Il piccolo grande uomo* (1970) di Arthur Penn. Un genere a parte è rappresentato dagli "spaghetti-western" o "Western all'italiana" con i capolavori di Sergio Leone dalla "trilogia del dollaro", *Per un pugno di dollari* (1964), *Per qualche dollaro in più* (1965), *Il buono, il brutto e il cattivo* (1965), a *C'era una volta il West* (1968) e *Giù la testa* (1971). Leone esibisce una violenza iperbolica cui abbina "la lentezza liturgica, il ritmo dilatato, l'indugio sulle atmosfere, l'esibizione della tecnica, della scrittura (del montaggio in particolare)" (G.Fofi, M.Morandini, G.Volpi, op. cit.). I film del regista romano sono basati sull'inscindibile binomio immagine-musica, in cui la colonna sonora di Ennio Morricone aggiunge una dimensione ulteriore all'intelaiatura filmica. Il genere western, in definitiva, racconta l'epopea mitica della frontiera che era stata per lungo tempo il territorio sul quale vivevano sparse le tribù indiane. La pace di quei popoli venne, però, turbata dall'intrusione degli europei: "Poi il West era diventato il campo di battaglia dello scontro fra le potenze europee. Da Montreal i francesi si erano spostati a Sud lungo la serie dei fiumi e dei laghi (...) in Florida gli spagnoli lottavano per rafforzare la propria influenza sul fianco meridionale delle colonie; e i britannici, serrati lungo la costa, si erano spinti all'interno" (Oscar e Lilian Handlin, *Gli americani nell'età della rivoluzione 1770-1787*, Il Mulino, Bologna, 1984). Le tribù indiane non erano in grado di opporre resistenza al dilagare delle potenze europee e non possedevano un'organizzazione politica capace di pianificare una strategia comune e valida di autodifesa. Il West attirava i colonizzatori sicuri di trovarvi buone opportunità. Migliaia di famiglie non vedevano l'ora di poter sfruttare quei territori. Nacque così una migrazione verso la frontiera e per i pellerossa cominciarono i guai. Nelle situazioni meno gravi le relazioni tra i bianchi e gli indiani erano rovinate da malintesi e divergenze comportamentali e gli uomini delle tribù non comprendevano il diritto inglese né le leggi sui contratti o sulla famiglia e, inoltre, nei casi di omicidi o violenze "raramente quando le vittime erano indiani, le giurie locali giudicavano gli imputati colpevoli di un reato o persino di un omicidio. L'intenzione del governo non contava nulla di fronte ai desideri degli abitanti di frontiera" (Oscar e Lilian Handlin, op. cit.). I conflitti tra i coloni e le tribù pellerossa, conosciuti come "guerre indiane", hanno portato al massacro e alla assimilazione delle tribù, con la nascita delle "riserve indiane". A chiudere le ostilità è la battaglia o il massacro di Wounded Knee, in cui vennero massacrati dal settimo cavalleria 150 Sioux, tra i quali anche donne e bambini. Era il 29 dicembre 1890 e gli ufficiali colpevoli della strage furono premiati con medaglie al valore militare. Di fronte alle colpe dell'uomo bianco il cinema vedrà, nel 1970, con l'uscita di *Soldato blu*, un'inversione di tendenza nella narrazione dei fatti: per la prima volta l'opera è fondata sul punto di vista degli indiani. Il regista Ralph Nelson descrive con crudezza le efferate violenze commesse dai soldati nordamericani nei confronti dei pellerossa durante il massacro di Sand Creek del 1864. Sempre nel 1970 esce *Il piccolo grande uomo* di Arthur Penn che conferma la nuova lettura delle vicende della frontiera mostrando grande rispetto nei confronti della cultura dei pellerossa.

Fabio Massimo Penna

"Ombre rosse" (1939) di John Ford

"Mezzogiorno di fuoco" (1952) di Fred Zinneman

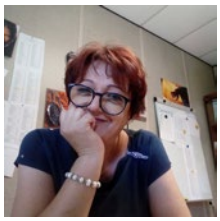
"Il mucchio selvaggio" (1969) di Sam Peckinpah

"C'era una volta il West" (1968) di Sergio Leone

D’amore non si muore. Intervista a Lino Capolicchio

XII. Viaggio all’interno del Centro Sperimentale di Cinematografia

Il Centro Sperimentale di Cinematografia ha pubblicato con l’editore Rubettino una bella autobiografia scritta da Lino Capolicchio. L’attore si racconta con grande sincerità e abilità di narratore. Nelle pagine scorrono gli anni della sua gioventù, un’infanzia difficile ma già consapevole di voler seguire un sogno diventato realtà molto presto. Racconta anni incredibili fatti di incontri straordinari come quello con Valentina Cortese, Antony Quinn, Tony Musante, Gian Maria Volontè, Claudia Cardinale, Anna Magnani, Pier Paolo Pasolini, Liza Minnelli e tanti tanti altri ancora. In questi mesi abbiamo avuto il piacere di sentirlo più volte e approfittato per fargli qualche domanda e parlare del periodo in cui ha insegnato al Centro Sperimentale di Cinematografia



Susanna Zirizzotti

Negli anni ottanta, precisamente nel 1984, sei arrivato al Centro Sperimentale di Cinematografia, chi ti ha proposto di insegnare al corso recitazione?

Giuseppe De Santis allora dirigeva il corso di recitazione e di regia, fu lui che mi chiamò perché era rimasto molto impressionato dalla mia interpretazione nel suo film *Un apprezzato professionista di sicuro avvenire*. Naturalmente uno può essere un bravissimo attore e non essere in grado di insegnare. Non è detto che un bravo attore sia anche un bravo insegnante. Però lui pensò che potevo essere anche un bravo insegnante e quindi entrai come docente al Centro Sperimentale di Cinematografia.

La tua carriera in teatro, nel cinema, in tv era alle stelle, quindi decidi di dedicarti all’ insegnamento, perché?

Perché sono una persona che decide di fare delle esperienze sempre diverse, mi annoio a recitare e basta, mi stavo annoiando. Ho cominciato molto presto la carriera come attore, ho iniziato a ventuno anni quando ancora si prende il latte della mamma, soprattutto un ragazzo, una ragazza a quell’età ha già una sua maturità, un ragazzo è un bambino. Ho bruciato le tappe, non a caso mi hanno sempre chiamato *l’enfant prodige*. Mi ricordo Vittorio Mezzogiorno che mi disse “Ma tu a 21 anni già fai le parti con Strehler e dopo cosa vuoi fare?” Strehler che è un punto di arrivo per gli attori per me è stato un punto di partenza. Quindi, volevo sperimentare cose diverse e l’idea di insegnare, di mettermi al servizio dei ragazzi, di dare loro quella che era stata la mia esperienza mi sollecitava moltissimo. Anch’io ero curioso, ho detto vediamo cosa succede, non l’ho mai fatto prima. C’era una curiosità di fondo perché era la prima volta, la prima esperienza in assoluto, non si sapeva come andava a finire, non sapevo se ero all’altezza della situazione o meno. De Santis mi aveva dato fiducia, poi bisognava fare delle verifiche sul campo, non era detto che vincessi la mia battaglia, potevo anche perdere. Nella vita è sempre un’incognita non sai mai come va a finire.

“D’amore non si muore” di Lino Capolicchio, edizioni di Bianco e Nero e Rubettino editore (250 pagine). Prefazioni di Domenico Monetti e Pupi Avati. Le foto pubblicate provengono dell’archivio fotografico della Cineteca Nazionale e dall’archivio personale di Lino Capolicchio.

Nel 1983 il CSC pubblica due bandi di concorso, uno prevede dieci sezioni: regia, ripresa, scenografia, costume, tecnica del suono, organizzazione della produzione e sezioni nuove come sceneggiatura, montaggio, edizione informazione audiovisiva e film d’animazione. Il secondo ripristina, dopo quindici anni di interruzione, la sezione di recitazione dove hai insegnato “Tecnica della recitazione” insieme a Ingrid Thulin e Monica Vitti. Raccontaci questa nuova fase del corso.

La vera frequenza eravamo noi, io e la Thulin che ci alternavamo due volte a settimana ciascuno. Per i ragazzi entrare al CSC era già una grossa vittoria, poi avevano a che fare con un attore che era anche stato un divo del cinema e questo gli creava una sorta di timidezza nell’approccio. Loro erano molto intimiditi da me. Io cercavo di smussare gli angoli e di trovare un’intesa, sempre con una certa severità

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di fondo, io nell'approccio alla materia cerco di essere abbastanza severo. Poi mi ricordo che facevo esattamente il contrario di quello che i ragazzi si aspettavano: mi ricordo una ragazza che posava sempre come una persona con problemi di interiorità, era molto timida, molto introversa e io le ho fatto fare un pezzo molto divertente e alla fine faceva ridere e la prima a stupirsi era lei. Bisogna scavare nelle cose, non bisogna lasciarsi impressionare dalla superficie sennò non si ottiene nulla. Così per esempio Iaia Forte che è napoletana, sul teatro di Eduardo andava a nozze, non le ho mai fatto fare Edoardo De Filippo. Le facevo fare un teatro molto letterario come era Jean Cocteau, le ho fatto fare *I parenti terribili* che era esattamente il contrario di quello che era lei. Era un'attrice molto brava, molto istintuale però anche molto napoletana, io cercavo di andare all'opposto, sempre, con tutti, proprio perché bisogna superare certe barriere, prima di tutto non mi diverto e forse non si sarebbero divertiti neanche loro. Fare le cose che ti fa comodo, che ti vengono con facilità è un lavoro inutile e non ha molto senso. Se non lo fai a scuola quando lo fai? Ho cercato di farlo anche nella mia carriera di scegliere personaggi sempre diversi che non avevo mai fatto prima. Ho cercato di riportare questa mia idea, questa mia diagnosi anche nell'insegnamento.

1985 short allievi CSC "Sonno e sogno tra le lenzuola" 1

1985 short allievi CSC "Sonno e sogno tra le lenzuola" 2

Lino Capolicchio e Francesca Neri

La tua formazione all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, i tuoi studi, i metodi ricevuti hanno influenzato il tuo metodo di insegnamento, ti sei ispirato a qualcuno o è stato solo frutto della tua grande esperienza?

Vengo da una base teatrale ma già quando lavoravo all'Accademia ero un attore molto moderno. Le critiche erano che somigliavo agli attori britannici, tranne Goldoni, ho sempre fatto teatro inglese o americano. Sia per quanto riguarda la recitazione sia da un punto di vista estetico io non ho nulla di italiano, non a caso Patroni Griffi diceva che ero l'attore italiano meno italiano che c'era in Italia. Stanley Kramer che cercava un attore italiano una volta mi disse: "ma lei sembra russo più che italiano, lei non c'entra nulla, potrebbe fare Raskolnikov in *Delitto e castigo* di Dostoevskij " . Mi ricordo che Carmelo Bene mi diceva che sembravo uscito da un film di Ėjzenštejn *La congiura dei boiardi, Ivan il terribile*. Quindi, anche se ho avuto un'impostazione di tipo teatrale poi facendo il cinema, io istintivamente di teatrale, non avevo nulla. Il teatro in ogni caso l'ho inglobato, è vero che butto via ma c'è uno stile dietro. Quando parlo si capisce quello che dico, non come oggi che, siccome non hanno studiato dizione, gli attori si mangiano le parole, non capisci quello che dicono. Mi è servita molto questa impostazione teatrale però sono stato pronto ad eliminarla o riprenderla quando era necessario, sempre in maniera molto moderna. Anche in Accademia ero considerato un attore di stampo moderno. Me lo dicevano gli insegnanti.

Nel triennio 82/85 il presidente del Centro Sperimentale era Giovanni Grazzini, il suo vice Enrico Rossetti. Ernesto G. Laura era direttore generale. Tutto era cambiato rispetto agli anni settanta, com'era il CSC dei primi anni ottanta, quali ricordi hai?

Il clima era un po' triste, quello che sentivo non era allegro però c'era molta volontà, tutte le persone cercavano di ottenere il meglio dai ragazzi, di ottenere entusiasmo per tutto quello che si doveva fare. Quando entravo al CSC non lo sentivo allegro poi con i ragazzi si faceva incandescente, cercavo di entusiasmarli, comunque a mia sensazione c'era come una patina di tristezza che avvolgeva tutto.

Secondo te da cosa nasceva?

Non so forse da un lungo periodo buio che c'era stato negli anni passati e continuava, qualche eco si sentiva, anche se attutito, in lontananza. C'era un tono malinconico soprattutto il primo anno.

Com'era il lavoro di attore, quali erano le difficoltà che incontrava chi voleva fare questo mestiere?

Per un ragazzo che voglia fare l'attore, che comincia, le difficoltà che si presentano ci sono sempre, i ragazzi si impegnavano moltissimo, avevo un gruppo che si buttava nella mischia con grande ardore, una specie di corsa ad ostacoli che avrebbero superato non con facilità ma con grande volontà. Fare l'attore è sempre un'incognita che viene anche sui banchi di scuola, poi comunque tra i ragazzi c'è sempre grande competizione, tra le ragazze specialmente è terrificante. Figurati poi quando si entra nel professionismo, già lì si vede. Capitava che se facevo un complimento sulla bravura di una ragazza suscitavo una sorta, non dico di rabbia ma di scontento nelle altre.

Raccontaci di qualche allievo particolarmente interessante

Più che tra i ragazzi ce n'erano tra le ragazze: c'era la Francesca Neri, Iaia Forte, mi piaceva molto anche Roberto De Francesco che aveva un'aria da ragazzino, sembrava uscito da un film di Truffaut. Le ragazze erano più interessanti, sicuramente. Quando feci l'esame di ammissione a Francesca Neri, c'è stata la mano del destino perché quel giorno io non ci dovevo essere, ci doveva

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

essere Sergio Leone. Lui mi chiamò alle sette del mattino, io ero completamente addormentato, riconosco il suo tono di voce sempre burbero, rude, che nascondeva secondo me una grande timidezza, ti aggrediva proprio per nasconderla, e quindi mi dice che doveva andare al Centro a fare gli esami di ammissione ma non ci poteva andare, allora io gli dissi che lo avrei sostituito volentieri. Sono certo, conoscendo Sergio Leone, che se avesse visto questa ragazza timidissima, non era in grado di fare il provino né di emettere alcun suono, l'avrebbe cacciata di corsa, sono sicuro. Invece io quando ho visto questa ragazza, si molto carina, del resto ce n'erano tante carine, però io ho notato una cosa, ho questa dote, la capacità di leggere lo sguardo delle persone, capisco subito se una persona ha una grande sensibilità oppure no. Me lo dicono i loro occhi che so leggere perfettamente. E quindi ho capito che era molto sensibile, sentivo che aveva un'anima, allora mi son detto forse vale la pena perderci un po' di tempo. Intanto per farle capire che non sono un nemico, anzi, volevo aiutarla. Quando poco a poco ha capito si è sciolta, era in grado di fare il provino, allora ho chiamato il tecnico per iniziare la ripresa. Lei anni dopo ha fatto vedere la registrazione del provino in televisione, si sentiva la mia voce in lontananza e lei mi ha citato dicendo: "questo è Lino Capolicchio che è stato il mio maestro al Centro Sperimentale di Cinematografia". Quando abbiamo fatto un film insieme, *La sconfinata giovinezza* di Pupi Avati, dove facevo suo fratello, un medico, avevo con me una fotografia di lei diciottenne che mi aveva dato all'epoca e che avevo conservato, quando gliel'ho fatta vedere lei l'ha presa è ci ha scritto sopra: "Al mio maestro per sempre Francesca Neri".

"Il giardino dei Finzi Contini" (1970) di Vittorio De Sica, tratto dall'omonimo romanzo di Giorgio Bassani

Come avvenivano le selezioni?

C'era una Commissione d'esame, i ragazzi recitavano sul palcoscenico un brano che avevano scelto, in genere erano pezzi di teatro, qualcuno faceva monologhi tratti da qualche film ma generalmente erano brani di teatro, anche complessi. C'era una Commissione che faceva anche domande sul cinema per vedere se questi ragazzi avevano una preparazione di base. Dryer dovevi conoscerlo per frequentare la Scuola.

Giuseppe De Santis insegnava "Dizione degli attori" ma era anche direttore del corso di recitazione, come erano i vostri rapporti, condividevi le sue scelte?

La cosa che mi sorprendeva era che mi lasciava sempre campo libero, le scelte erano mie, ma la cosa che mi sorprendeva di più era che lui veniva ad assistere alle mie lezioni di recitazione e poi mi faceva i complimenti, mi diceva ", hai una vocazione da regista sembri un regista nel modo in cui dirigi gli attori". Una volta venne al Centro Sperimentale Francis Ford Coppola ad assistere ad una mia lezione. Fu un momento clamoroso. I ragazzi erano fuori di sé, cercavo di tenerli calmi ma non ci riuscii molto. Virzì era un appassionato delle mie lezioni, lui veniva sempre, una volta l'ho incontrato e gli ho detto "sei molto bravo a dirigere gli attori e lui: "Certo, ho imparato da te!". Ma io ho fatto anche il regista, ho diretto anche due opere liriche e lì far recitare i cantanti è molto più complicato di far recitare gli attori. Sono riuscito a far recitare gente che neanche si muoveva, la moglie di un tenore, protagonista della Bohème, mi disse che avevo fatto un miracolo perché non aveva mai visto suo marito così agile, muoversi con una naturalezza assoluta. Ho un metodo che riesco a far muovere le persone, le muovo dall'interno, cerco di fare un lavoro in profondità, nell'animo, non in superficie.

Raccontami se c'è stata una volta in cui a Scuola ti sei arrabbiato tantissimo…

Una volta cacciai una ragazza che stava disturbando, non mi arrabbio facilmente sul lavoro ma quando lo faccio è di brutto, non sono bonario, quando mi arrabbio è bene scappare. Comunque c'è stato sempre un clima tranquillo con i ragazzi, assolutamente.

Che clima c'era tra gli allievi, collaborazione o competizione?

Se si vogliono ottenere dei risultati è meglio creare un clima favorevole. Ho avuto un'allieva che se non veniva scossa non ottenevi risultati. Ci sono degli attori, soprattutto tra le donne, che se sei carino danno il cento per cento, altre invece hanno bisogno di essere scosse, ti devi arrabbiare sennò non succede nulla. E' una questione psicologica, devi capire con chi hai a che fare. Con la Neri dovevo essere molto delicato, molto gentile. Il bello poi è che con quest'aria così soave le feci interpretare il ruolo di prostituta di un dramma di Sartre, era *Il diavolo e il buon dio*. Per dire che cercavo di farle fare l'opposto, un ruolo dove doveva essere volgare. Tirar fuori l'altro aspetto, quello nascosto, fu un lavoro anche faticoso per lei. Per trovare questa chiave ci abbiamo lavorato molto.

Quali sono state le difficoltà maggiori di questa esperienza?

Il problema è che tu hai a che fare con una serie di caratteri molto diversi l'uno dall'altro, credo sia come un allenatore di calcio, ognuno ha un carattere diverso, devi capire le persone e lavorare sulle psicologie. Prima di lavorare sulla recitazione devi capire con chi hai a che fare e questa è la cosa più complicata per chi si occupa di insegnare, devi cercare di definire le persone con le quali ti rapporti. E io cercavo sempre di capire prima, dopo cominciavo a lavorare su un testo. Prima devo capire chi sei aldilà della facciata, aldilà di quello che tu mi mostri. Non è semplice ma è la cosa fondamentale, il lavoro successivo diventa più semplice, se trovi all'inizio degli scogli allora la navigazione diventa complessa e non è detto che poi riesci ad ottenere un certo tipo di risultato, con alcuni sì ma con altri no.

Oggi lo rifaresti se te lo chiedessero?

Forse si perché mi piace l'idea di insegnare. D'altronde se uno nella vita ha deciso che gli interessa di più fare il regista che l'attore. Io mi sono stancato di fare l'attore. Data l'età in teatro potrei fare il Re Lear mentre al cinema è più difficile trovare un ruolo da protagonista alla mia età. Scrivo sceneggiature e allora posso mettere su un film e fare il regista, essendo uno che ama la regia, in fondo dirigere un film è come insegnare. Si, tornare ad insegnare non mi dispiacerebbe come idea, assolutamente.

Cosa vorresti cambiare nel modo di recitare di oggi, su cosa punteresti rispetto a ieri.

Detesto il modo di recitare di oggi, non è recitare, è un borbottio che senti, queste parole che avverti e non avverti, poi non vedo facce estremante espressive, magari sono io che ho visto delle cose dove essere espressivi non conta. Però credo che una delle doti di un attore degno di questo nome sia l'espressività, se quando vedo recitare l'espressione è sempre la stessa, non cambia mai, allora che attore sei?

Susanna Zirizzotti

Diari di Cineclub Radio

Ascolta DdCR in podcast dove e quando vuoi sul nostro sito: www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/radio-diari-di-cineclub-roma

DIARI DI CINECLUB RADIO | DdCR

Il grande cinema alla radio

Diari di Cineclub YouTube

Guarda i nostri programmi: www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-youtube

Stanlio & Ollio sul canale Diari di Cineclub YouTube

Per tutti gli appassionati e studiosi di Stanlio e Ollio, sul canale YouTube di **Diari di Cineclub** troverete una interessante selezione di film , corti, antologie della più famosa coppia della storia del cinema.
Questo il programma in continua aggiornamento:

- 17 lungometraggi;
- 70 video cortometraggi;
- 11 video "Qui si parla di Stanlio e Ollio";
- 23 video comprendenti Antologie italiane sulla coppia.

Diari di Cineclub sostiene il progetto **"S.O.S. Stanlio e Ollio"**: salviamo le versioni italiane dei film di Laurel & Hardy! recuperare e restaurare, grazie alle nuove tecnologie, il patrimonio filmico della coppia in versione italiana con l'obiettivo di realizzare un'esauriente collana di opere restaurate in DVD e Blu-ray e di favorire un ritorno in pellicola, restituendole, con una veste rinnovata, alla memoria collettiva. Promotori dell'iniziativa Enzo Pio Pignatiello e Simone Santilli già noti agli amanti di Stanlio e Ollio e ai lettori di **Diari di Cineclub**.

DdC

Virgilio, l'Eneide, la Romanità, lo sceneggiato

Il valore di un'eredità meta-storica da riscoprire

Giacinto Zappacosta

Eravamo nei primi anni Settanta, per la precisione in un lasso di tempo che va dal dicembre del 1971 al gennaio dell'anno dopo, periodo nel quale l'etere, sgombero dal sovraffollamento e dall'ipertrofia, irradiava, di tanto in tanto, ma con apprezzabile frequenza, prodotti di pregio. Da allora, nel mutare dello scenario televisivo e cinematografico, nonché dei gusti e delle tendenze culturali, è passato un cinquantennio, percorso da una nuova generazione. Rimangono però, solidi e quanto mai attuali, interrogativi e problematiche inerenti una grande civiltà della quale, consapevoli o meno, siamo eredi e alla quale dobbiamo riconoscenza. Con tutti i limiti insiti nelle vicende umane, depurato il contesto da ogni tentazione proveniente da insidiose retoriche, vuote ed asfittiche, non possiamo prescindere da una conoscenza approfondita di Roma e del suo lascito. Il cinema italiano, con un film all'altezza, ha affrontato l'argomento, impegnativo, con esiti più che lusinghieri (vedi *Il primo re. La nascita di Roma tra suggestioni e lingua latina. Un film tutto italiano dalla forte capacità evocativa*, **Diari di Cineclub**, n. 70, marzo 2019, pag. 33). La pellicola, che ha avuto un buon riscontro presso il pubblico, ci introduce, attraverso la lingua latina utilizzata nei dialoghi, sicuramente lontana dalle raffinatezze delle epoche successive, agli albori della fondazione dell'Urbe. Ma, come si diceva, non si tratta del primo approccio al tema. Decenni fa, quindi, la Rai intrattenne gli spettatori con lo sceneggiato *L'Eneide*, in sette puntate, per la regia di Franco Rossi. Ad interpretare il personaggio principale fu Giulio Brogi. Lo sbocco, anche in quel caso, fu ragguardevole, sia in termini di ascolti, sia in ordine alla valenza del risultato finale. Ma cosa rimane al fondo? Quali prospettive, quali spunti per un dibattito serio e costruttivo? Viene in taglio, ancora una volta, il Machiavelli, il fondatore della scienza politica moderna, con la sua mentalità pragmatica, mai disgiunta dalla ricerca dell'ideale, il quale ravvisa nella repubblica romana l'archetipo di ogni forma di governo. Scevro di qualsiasi riferimento di impronta storicistica, trae direttamente dai fatti che animano, ed agitano, le rive del Tevere, i parametri, che individua quali ripetibili, di un'esperienza umana che voglia ambire alla grandezza. Certo, potrebbe obiettarsi, e vale la pena affrontare la questione, la quale però in qualche caso riveste i caratteri di un'ossessione tipica di noi moderni, che Roma si sia imposta nella storia in quanto potenza imperialista. Il che, sia chiaro, è vero. Per non urtare la sensibilità di alcuno, e comunque per emancipare la ricerca dalle secche di approdi infruttuosi e di sterili aporie, prendendo peraltro spunto dalle suggestioni provenienti sia dallo sceneggiato *L'Eneide*, sia dal film *Il primo re*, entrambi convergenti sul punto, possiamo accedere ad un primo assunto, vale a dire l'essenza meta-storica degli accadimenti romani. Più in particolare: Roma si impone sì con le armi e con le legioni, ma anche in virtù di una compattezza, paradossalmente rafforzata, mai minata, dalle tensioni, sempre presenti, tra patriziato e plebe, anche talora violente, le quali assurgono al fenomeno che possiamo senz'altro definire, con terminologia attuale, quale lotta di classe. Questo quanto all'interno. All'esterno, e siamo al dato fondamentale e dirimente, l'espansione territoriale romana è puntualmente accompagnata e sostenuta dall'utilizzo raffinato del diritto. Nel che risiede l'argine alla pura sopraffazione e al becero arbitrio. Non solo: nella conquista della Penisola dapprima, e di ampi territori al di là delle Alpi e del Mediterraneo in seguito, si ravvisa un'omogenizzazione, mai un annientamento, estraneo alla mentalità romana, dei popoli sottomessi. Il diritto, dunque, di pari passo con l'assimilazione di ciò che di buono si avverte al di là del pomerium, a cominciare dagli Etruschi, cui l'Urbe deve, rappresentato nelle insegne esteriori, il concetto di imperium, potere comprimibile, elastico, non delegabile, originario, che spetta al magistrato per la sua posizione all'interno della città-stato. Prende corpo con ciò stesso una civiltà che può essere ravvisata come fondamento e presupposto di ogni comunità politica. Ne parla diffusamente il Mommsen, senz'altro il più grande conoscitore dell'Italia arcaica, lo dimostra tuttora la diffusione nel mondo delle lingue neo-latine, retaggio di un passato che vive nelle nostre parlate. Una civiltà capace di interrogarsi, allorquando il gruppo di intellettuali, di letterati e di politici, radunatosi attorno agli Scipioni, ebbe chiara l'idea, che esternò, anche con successo, nella vita pubblica, secondo la quale l'avanzare degli eserciti doveva accompagnarsi ad una lungimirante ricerca di alleanze con i popoli vicini. Se questo è un dato certo, verificabile storicamente, non potremmo viceversa mai sapere quale sarebbe stato l'esito se i Romani avessero accolto la tesi del saggio Scipione Nasica, il quale esortava i propri concittadini a non distruggere la rivale Cartagine, pena l'annichilimento dell'ardore necessario a fronteggiare un nemico di tale portata, con l'ulteriore conseguenza della decadenza dei costumi. Come noto, Nasica, uno dei più grandi uomini politici che abbia avuto Roma, non fu ascoltato: a notarlo, rimproverandone severamente i cittadini dell'Urbe, è Sant'Agostino, nel suo testo *De civitate Dei*. Il vescovo di Ippona, con ogni probabilità, aveva ragione. Ma questo è tutto un altro discorso, da affrontarsi, semmai, in separata sede.

Una scena de L'"Eneide" (Rai, 1971)

Giulio Brogi interpreta Enea

Giacinto Zappacosta

Camilla (1954) di Luciano Emmer

Il mesto declino di un mondo perbene

Demetrio Nunnari

Una valigia di cartone, una sporta di mele e le caviglie doloranti per il viaggio. Così, dal Veneto alla città eterna, la balia Camilla raggiunge i Rossetti. Mario, futuro medico cui manca un esame. Giovanna; modella in cuor suo, casalinga nella vita. I piccoli Cristina e Andrea: amorevoli e insolenti. Ai piani alti d'un palazzo signorile del centro, il loro *menage* è tutt'altro che roseo. Inquieto per gli studi e il *caos* di casa, lui è spesso polemico e sbadato. E Paola, antica fiamma che riprende a frequentare, ne placa con dolcezza ogni tensione. Lasciati a sé, i pargoli sono un castigo: pesci rossi immolati alla loro crudeltà, libri sgualciti e rimbrotti senza fine. E poi il pianoforte, che sotto le dita di Andrea spande una nenia di un'uggia catartica. Fortuna che c'è Camilla, le cui morbide forme di bracciante paiono fatte apposta per incassare in silenzio. È lei che salda il conto al panettiere quando Giovanna non ha di che farlo. Le onerose urgenze della buona borghesia son motivo di continui dissapori fra i coniugi, e perciò il progresso di carriera di Mario è vitale quanto mai. Cade a fagiolo la solerzia di Gianni, amico di sempre e affarista traffichino. I due s'avventurano nella vendita di preparati galenici che fruttano guadagni di tutto rispetto. Ma Gianni è volubile pure in amore e, mentre vive una relazione aperta con la sua Donatella, non disdegna qualche *avance* alla fascinosa signora Rossetti. E Camilla, di vedetta, lo gela con gli occhi. Anche lei ha un pretendente, muratore di San Donà di Piave, mai corrisposto. Vedova attempata, la donna vive oramai per il figlio artigliere, che presto verrà a trovarla. Intanto, la ruota gira, e in casa Rossetti tornano i debiti e i litigi. Di nuovo, Gianni ha un'idea: integratori alimentari. Il prodotto giusto per un mercato in espansione. Dopo i rigori dell'immediato secondo dopoguerra, il consumatore è adesso più attento alle istanze di una sana nutrizione. Rimediato un "cumenda" che foraggia il progetto, s'apparecchia un pranzo di lavoro. Il ristorante è superlusso, ma il diavolo fa le pentole e non i coperchi: un poderoso voltastomaco stende tutti quanti, Camilla per prima. La poveretta è costernata e vuol partire; un lucroso affare sfumato per colpa sua. E, poi, quello non è il suo mondo. I Rossetti, da che pensano a *i schei*, danno di matto a giorni alterni. Ma il pianto della piccola Cristina è segno d'amore, e la donna rimane, col borsello sempre in vista nel taschino del grembiule. Quando *Camilla* esordisce, nel '54, la critica saluta entusiasta la novità di un film "normale". Eppure, è apparso due anni prima *Umberto D.*, di Vittorio De Sica. Il dramma della solitudine di un anziano fa *pendant* con la placida *routine* di una governante. Sono i tratti di quel neorealismo così arduo, in fondo, da circoscrivere su piano storico, ma del quale – con

tutta evidenza – si ha tanto bisogno. La persona, ridotta da un conflitto immane ad un numero tatuato sui polsi, reclama adesso la propria identità. E vuole di nuovo sentirsi chiamare per nome. Umberto e Camilla sono "atti locutori" anzitutto; metafore di un quotidiano così a lungo invocato da apparire persino poetico. Il pregio del film di Emmer sta nel ritratto amorevole che il regista dipinge di Camilla, resa con disarmante candore dall'attrice non professionista Gina Busin. Col suo corpo pingue e affaticato, di piacere non le importa: la seduzione è vanità. Rocciosa, rimane fedele alla memoria del marito e al vincolo eterno del matrimonio. Per non dir di quel che vedono i suoi occhi! Gianni – un Franco Fabrizi superbo e insolente – insidia la moglie del padrone mentre questi (Gabriele Ferzetti), ignaro, riallaccia con una ex. Camilla è il portato di un mondo perbene al declino, i cui valori a stento reggono i colpi del materialismo dell'era moderna. Indifferente al progresso che avanza, va su per le scale, che l'ascensore è soltanto una "trappola". E il suo stomaco di veneta *doc* si arrende ai beveroni di un rinomato nutrizionista. Folleggiano le spese a casa, e Mario sfiora l'illecito pur di arricchirsi. Ma la domestica, avvezza ai profumi in cucina, non avverte l'odore dei soldi, ed apre spesso il portafogli per soccorrere i "signori". Il garbo *demodé* del suo ragazzo, già militare, dice da solo quanto sia stata una brava madre e lo sia tuttora dei bimbi dei Rossetti. Il bene infinito che le vogliono i due le infonde certezza di essere utile, lei che appartiene ad un tempo che ormai non è più. Camilla rimane. Ma è già sera e, scesa dabbasso, la donna cede alla timida corte del suo muratore. Nulla di proibito, s'intende: quattro passi per il viale alberato, e poi un bicchiere di vino. Ma sarà lui ad offrire, perché così si faceva una volta.

Demetrio Nunnari

Festival

5° La Spezia Film Festival - 2020

Con anteprima il 6 Marzo, si svolgerà nella città ligure il 27/28/29 Marzo

Paola Settimini

Organizzato dall'Associazione Cinema e Cultura e Cut-up Edizioni, con il Patrocinio del Comune della Spezia, la direzione artistica é affidata alla regista e autrice Paola Settimini e allo sceneggiatore Paolo Logli, presidente di giuria il docente universitario di Storia del Cinema *Roberto Danese. La* giuria è composta da Lamberto Bava (regista), Silvano Andreini (presidente dell'Associazione Culturale Film Club Pietro Germi che gestisce a La Spezia il cinema Il Nuovo), Silvia Badon (studiosa di cinema balcanico), Roberto Bocchi (attore), Lisa Castagna (regista), Roberto Di Maio (attore), Marco Ferrari (giornalista, scrittore e autore televisivo), Francesca Pich (animatrice 2 D per serie televisive d'animazione), Matteo Taranto (attore), Barbara Rossi (critica cinematografica), Dario Vergassola (comico e attore), il regista messicano Roberto Valdes, il regista kuwatiano Ahmed Alkhudari.

Il festival si aprirà quindi venerdì 6 marzo alle ore 17 presso l'Auditorium della Biblioteca Civica Beghi con l'attrice Nathalie Guetta, la simpatica perpetua di *Don Matteo*, che incontrerà il pubblico per la presentazione del suo libro "Undici in caso di stress" (Cut-up Edizioni - collana Qulture). Nel corso del mese si svolgeranno vari eventi "off" e si entrerà nel vivo nell'ultimo fine settimana del mese.

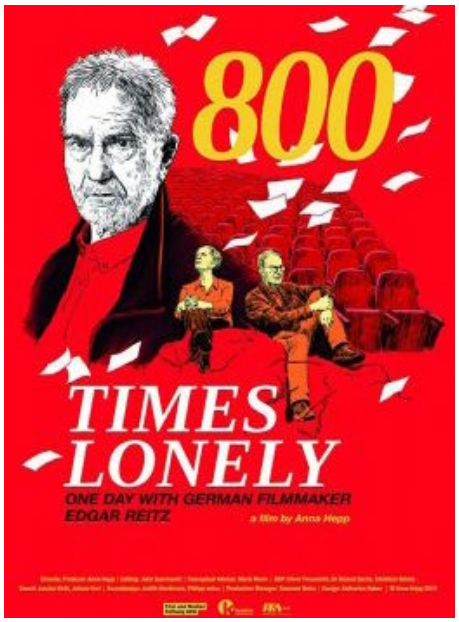
La mattinata di venerdi 27 é interamente dedicata alle scuole con una sezione specifica ma non competitiva, guidata dal professore e critico cinematografico Lorenzo Moretti, dedicata ai film realizzati dai ragazzi delle scuole superiori della provincia e non. Il festival vuole dedicare uno spazio alla creatività dei giovani al fine di stimolare, attraverso la realizzazione di uno o più cortometraggi, un confronto diretto tra studenti appartenenti a diverse scuole (licei, istituti tecnici e professionali) dando loro la possibilità di esprimersi con il potente linguaggio delle immagini nell'ambito di una manifestazione dedicata al cinema e offrendo al tempo stesso ai ragazzi la speciale opportunità di proiettare i loro lavori insieme ai propri coetanei. Nella serata verrà conferito il premio alla carriera ad un Maestro del Cinema italiano.

Si prosegue sabato 28 con la giornata che di consuetudine é dedicata alla cinematografia straniera: dopo Albania e Svizzera, in questa quinta edizione il Paese ospite sarà la Germania, con ospite la cineasta tedesca Anna Help che presenterà il suo documentario *800 mal einsam - Ein Tag mit dem Filmemacher Edgar Reitz* acclamato allo scorso festival di Venezia. Nella stessa giornata la critica Barbara Rossi presenterà il suo libro *Edgar Reitz. Uno sguardo fatto di tempo* (*cfr* **Diari di Cineclub** *n. 79 – Gennaio 2020 pag. 71*). A poco più di trent'anni dalla caduta del Muro di Berlino, il Festival ha voluto proporre al brand pubblico questo focus su quello che è uno dei registi più rappresentativi del cinema tedesco contemporaneo.

Il festival si concluderà domenica 29 con la proiezione dei cortometraggi finalisti e la premiazione. I premi assegnati saranno: miglior regia, miglior fotografia, miglior attore, miglior attrice, miglior sceneggiatura, miglior colonna sonora, miglior corto in assoluto, Premio della Stampa (assegnato da una giuria apposita composta da giornalisti collaboratori di testate italiane e straniere) e il Premio **Diari di Cineclub**, periodico di cultura e informazione cinematografica, prestigioso partner del Festival.

Lamberto Bava e Paola Settimini

Barbara Rossi



Nathalie Guetta

Paola Settimini
Direttrice artistica
Diari di Cineclub | media partner

Jojo Rabbit

Paola Dei

Non era facile dire qualcosa di nuovo sulla seconda guerra mondiale, ma Taika Waititi, attore e regista neo-zelandese, ha trovato la formula giusta che gli ha portato anche l'Oscar per la migliore sceneggiatura non originale. Tratto dal romanzo di Christine Leuners, scritto nel 2004 con il titolo *Come semi d'autunno*, *Caging Skies*, l'opera é una commedia sul nazismo e sul periodo che portó alla disfatta di Hitler. Presentata in anteprima al Toronto International Film Festival nel settembre 2019 ed in Italia al Torino Film Festival il 22 novembre dello stesso anno. Distribuito da Walt Disney Studios Motion Pictures sotto l'etichetta Century Fox Italia. Gli interpreti sono Roman Griffin Davis, Thomasin McKenzie, Taika Waititi, Rebel Wilson, Sthepen Merchant, Alfie Allen, Sam Rockwell e Scarlett Johansson. Grazie alla recitazione dei fantastici bambini, il regista gioca con lo strumento cinema dopo il monumentary *Vita da vampiro-Whatsapp We Do in the Shadows* e il blockbuster *Tor: Ragnarok*. Dietro l'apparenza di film per ragazzi, il regista racconta la tragedia dell'olocausto e ci aiuta a riflettere con gli occhi del piccolo attore protagonista, il piccolo Jojo, così chiamato dai nazisti perché non ha il coraggio di uccidere a sangue freddo un coniglio, interpretato da Roman Griffin Davies. Il piccolo é talmente condizionato dagli insegnamenti nazisti da essersi creato un amico immaginario che veste i panni di Hitler ed é interpretato dallo stesso Taika Waititi. Jojo vive una ambiguità nella quale non riesce a trovare una strada lineare. I nazisti lo considerano un codardo, soprattutto dopo un incidente che fa da seguito alla storia del coniglio, che lo lascia sfigurato, la madre tiene nascosta in casa una ebrea. Tutto sembra apparentemente satirico e leggero, ma mostra invece sul piano di realtà, la crescita di bambini che sono costretti a fare i conti con qualcosa di più grande di loro e che gli sta portando via l'infanzia. Ogni personaggio viene definito da rituali o oggetti come il saluto al fuher, le divise, le scarpe rosse della madre, le palandrane nere dei nazisti che evocano le divise dei vampiri nel film *Vita da vampiro*. Difficile ridere in un film sul nazismo, ma Jojo con le sue battute innocenti, insieme a Sam Rockwell e al suo amichetto Yorki, che ad un certo punto del film dice di essere un bambino grasso nei panni di un bambino, riesce a farci vivere momenti esilaranti. Non é casuale la scelta del regista di inserire nel testo le poesie di Rilke, autore preferito dalla ragazza ebrea che Rosie, la madre di Jojo interpretata da Scarlett Johansson tiene in casa. L'arte é l'unico antidoto contro i pregiudizi e il razzismo, il regista non lesina lezioni di poesia. E grazie a Elsa, la ragazza ebrea che é stata amica della sorella morta, Jojo incomincia a porsi delle domande, svincolato dal pensiero univoco del nazismo. "Ora mi dici tutto sulla razza ebraica" dice Jojo a Elsa e lei controbatte: "Tu sei stato cresciuto da un patetico ometto a cui nemmeno crescono i baffi". Anche la madre Rosie sa bene quanto il figlio sia stato indottrinato dalle idee naziste: "É un fanatico- dice a Elsa- Ci ha messo tre settimana per superare il fatto che suo nonno non era biondo". Purtroppo la madre Rosie muore e il bambino inizia il suo per-

corso di trasformazione in mezzo a Yorki, il simpaticissimo amichetto cicciotto interpretato da Archie Yates, dalla signorina nazista Frāultima Raham e dal capitano Klenzendorf interpretato dal premio Oscar Sam Rockwell, che perde la propria vita per salvarlo. Non vinceranno mai. L'amore è la cosa più forte al mondo, dice Rosie al piccolo, mentre il capitano Klenzendorf gli ricorda affettuosamente che anche lui da bambino aveva un amico immaginario che lo metteva sempre nei guai. Taika rende palese il messaggio-non messaggio di sostenere i bambini a sviluppare un pensiero autonomo e una propria individualità al di là degli steccati costruiti dalla storia. Al di là del genere in cui catalogare il film accostabile a *La grande guerra* di Monicelli o a *Tutti a casa* di Comencini, il film a tratti sembra una favola, a tratti un dramma, che può essere letto a vari livelli e varie profondità, ma ció che va riconosciuto a Taika Waititi, figlio di padre Mario e di madre ebrea, é il coraggio nell'aver trattato in maniera nuova un film così scabroso, dove ciascuno dei protagonisti ha perso qualcuno e qualcosa, ma dove nessuno ha perso la capacità di cogliere il senso della poesia e delle parole sull'amore.

Paola Dei

Anni Cinquanta, a Cinecittà arrivano i registi milanesi!

Pierfranco Bianchetti

Nel dopoguerra il cinema italiano cerca una nuova strada nella commedia popolare, i racconti romani, in particolare per merito di Luciano Emmer, Luigi Comencini e Dino Risi Concluso il doloroso capitolo della guerra, Cinecittà diventata il ricovero di tutti gli sfollati privi di casa in seguito ai bombardamenti di Roma, riprende lentamente a funzionare anche se deve fare i conti con il furto di tutte le attrezzature tecniche trasferite dall' esercito tedesco in Germania. Il neorealismo di Rossellini, De Sica e Visconti preferisce utilizzare le strade e le piazze anziché gli studi cinematografici, ma ben presto Hollywood alla ricerca di costi di produzione più bassi, sceglie gli stabilimenti di via Tuscolana per realizzare film per il grande pubblico. Nasce così la Hollywood sul Tevere, mentre il cinema italiano trova nuove strade per riconquistarsi il pubblico delle sale cinematografiche (il cinema è uno dei passatempi più amati e anche a buon pezzo in Italia). Trionfano sugli schermi i "racconti romani" come li chiama Fabio Carpi, raffinato regista scomparso a tarda età lo scorso anno, nel suo libro *Cinema italiano del dopoguerra*- Schwarz Editore 1958, storie pittoresche e sentimentali ambientate in una sola città, Roma e in un solo ambiente, quello della gente umile e della piccola borghesia. Ironia della sorte sono proprio tre registi milanesi, Luciano Emmer, Luigi Comencini e Dino Risi, gli artefici di questo filone. Luciano Emmer nato a Milano il 19 gennaio 1918, si trasferisce ancora bambino con la famiglia a Venezia (suo padre è ingegnere capo del Comune) e grazie alla tessera di libero ingresso nei sei cinema veneziani concessa al genitore alto dirigente comunale, si appassiona alle gesta di Max Linder, Ridolini, Charlie Chaplin e Stanlio e Olio. Giovanissimo fonda insieme al documentarista e regista Enrico Gras la "Dolomiti Film" che produce numerosi cortometraggi dedicati all'arte. Nel 1950 Luciano parte per la capitale dove debutta con il lungometraggio *Una domenica d'agosto*, un film

segue a pag. successiva

"L'amore in città" (1953) un film in sei episodi diretti dai registi Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi e Cesare Zavattini.

segue da pag. precedente

corale interpretato da Marcello Mastroianni doppiato da Alberto Sordi, da Ave Ninchi e Franco Interlenghi, considerato il primo esempio della commedia neorealista. La pellicola passa inosservata come un filmetto rosa cui dedicare poche righe di critica, ma invece con il passare degli anni diventerà un cult movie, un piccolo classico di cinema sociologico sulle vacanze balneari degli italiani del dopoguerra, allegri, spensierati e desiderosi di dimenticare il passato per guardare con speranza al futuro. Dopo il successo ottenuto dalla pellicola nel '52 firma *Le ragazze di piazza di Spagna*, storia di tre povere fanciulle dipendenti di una grande sartoria. Protagonista ancora Mastroianni e questa volta curiosamente doppiato da Nino Manfredi. Del '53 è *Terza liceo*, con Valeria Moriconi, Ilaria Occhini e la sceneggiatura di Sergio Amidei, Vasco Pratolini e Carlo Bernari, ritenuto un ritratto troppo frivolo dei ragazzi dell'epoca tutti presi dalla ricerca dell'amore e del divertimento. Nessuno è ancora capace di intuire la modernità dell'opera che sancisce la nascita del filone giovanilistico del cinema italiano. Nel '54 è la volta di *Camilla* scritto da Ennio Flaiano e Rodolfo Sonego, con Gabriele Ferzetti e con Elisabetta e Michele Emmer, figli del regista, pellicola sfortunata e stroncata dalla critica di stampo cattolico scandalizzata per la rappresentazione di una coppia convivente non sposata. Nella rinata Cinecittà giunge in quel periodo anche Luigi Comencini, un giovane intellettuale nato a Salò (Brescia) l'8 giugno 1916, ma poi trasferitosi con la famiglia in Francia. Nel 1934 rientrato in Italia a Milano, s'iscrive alla Facoltà di architettura del Politecnico laureandosi in realtà più per compiacere al padre che per convinzione. Nell'austero complesso universitario di piazza Leonardo da Vinci conosce Alberto Lattuada come lui patito per la settima arte con cui fa subito amicizia. Nel '35 i due si uniscono a Dino Risi, Luciano Emmer, Giulio Macchi, Renato Castellani, Luchino Visconti (all'epoca già una star), all'editore Ulrico Hoepli e al musicologo Luigi Rognoni per formare una sorta di scuola milanese cinematografica che darà vita nel dopoguerra alla nascita della Cineteca Italiana, una delle più antiche e prestigiose istituzioni cinematografiche milanesi e nazionali. Nel maggio 1945 Comencini, ritornato nel capoluogo lombardo dalla Svizzera, è assunto come critico cinematografico dell'Avanti, redattore e fotoreporter di Domus", "Casabella", "Corrente" e "Tempo illustrato", ma non cessa di cimentarsi dietro la macchina da presa con il documentario "Bambini in città" incentrato sulle misere condizioni dei piccoli milanesi nella periferia metropolitana. Il suo lavoro non passa inosservato e l'anno dopo si aggiudica il Nastro d'Argento. Grazie a Carlo Ponti decide di andare con lui a Roma per "fare del cinema" assunto dalla Lux Film. Realizza così *Proibito rubare*, 1948, *L'imperatore di Capri*, 1949, *Persiane chiuse*, 1951, *La tratta delle bianche*, 1952, prima di girare il mitico *Pane, amore e fantasia*, considerato la pugnalata nella schiena del neorealismo e la nascita del neorealismo rosa, guadagnandosi però buone critiche come quella di Alberto Moravia. Altro milanese doc è Dino Risi appartenente a una famiglia benestante (suo padre è medico del Teatro alla Scala e la madre è una donna austriaca colta e bellissima). Frequenta il liceo classico Berchet, la scuola superiore in pieno centro cittadino nella quale hanno studiato tanti intellettuali e artisti. Nel '40 il ventiquattrenne Dino, vicino alla laurea in medicina, insieme all'amico Alberto Lattuada, diventa assistente alla regia del film *Piccolo mondo antico* diretto da Mario Soldati, protagonista Alida Valli. Nel corso delle riprese tra lui e l'attrice nasce una storia d' amore che suscita la gelosia di Soldati invaghito di Alida. Nel corso della seconda guerra mondiale il futuro maestro della commedia all' italiana si rifugia in Svizzera a Ginevra, dove ha la possibilità di frequentare i corsi di teatro tenuti dal grande Jacques Feyder. Nel '45 a guerra finita è di nuovo a Milano. Si laurea in medicina e inizia il praticantato come psichiatra presso l'Ospedale di Voghera che lo mette di fronte a una realtà devastante. Dopo sei mesi Dino non ne può più di fare il medico e lo psichiatra. Sceglie la professione di critico cinematografico presso il quotidiano "Milano sera" e il settimanale "Tempo illustrato". Però la sua vocazione è quella del regista e ben presto gira alcuni documentari di grande valore quali *Barboni* e *"Cortili"*. Sarà il produttore Carlo Ponti, ricercatore di talenti, ad aiutarlo a cambiare vita. Arrivato a Roma, l'America per tanti giovani aspiranti cineasti, Dino Risi, è il regista che più di tutti ha imboccato la strada del racconto romano. Dopo il suo debutto con *Vacanze col gangster*, 1951 e l'episodio *Paradiso per tre ore*, le sale da ballo degli italiani, del film collettivo *Amore in città*, 1953, ottiene il suo primo vero grande successo con *Poveri ma belli*, 1956, storia di una gioventù romana povera, ma alla ricerca di una vita migliore. L'industria cinematografica in quegli anni sta riconquistando il pubblico e nuovi grandi autori come Visconti, Fellini, Antonioni insieme ai loro colleghi Antonio Pietrangeli, Mario Monicelli, Gianni Franciolini, Mauro Bolognini, Franco Rossi, contribuiranno all'affermarsi nel mondo del nostro cinema.

"La tratta delle bianche" (1952) di Luigi Comencini

"Le ragazze di piazza di Spagna" (1952) di Luciano Emmer

"Persiane chiuse" (1950) di Luigi Comencini

"Poveri ma belli" (1957) di Dino Risi.

"Vacanze col gangster" (1951) di Dino Risi

Pierfranco Bianchetti

Scherzi della memoria

Il 27 gennaio 1945, un gruppo di soldati russi entrava ad Auschwitz!
E la radio ci fa ballare, ci manda musica da mangiare,/la sera scende come un'emergenza sulla città./La notte promette bene, piena di ossido e di sirene./È già pronto il domani,/lo stanno consegnando già.
(Francesco De Gregori, Pentathlon, in Mira mare 19.4.89, CBS)

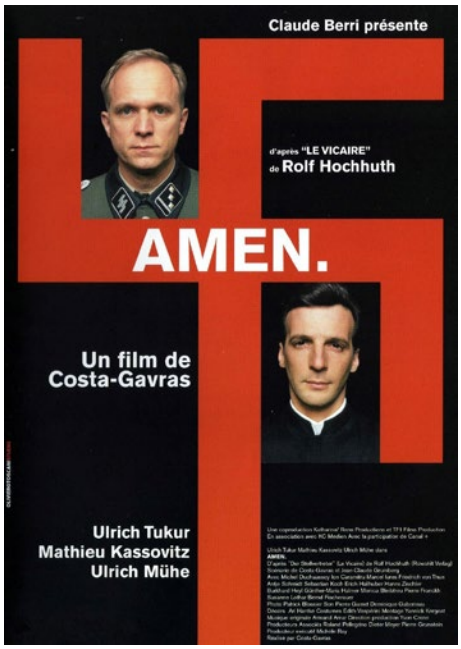
Il vecchio mondo sta morendo. Quello nuovo tarda a comparire. E in questo chiaroscuro nascono i mostri.
(Antonio Gramsci, nota in, Quaderni dal carcere, 1930)

Non si può ricordare qualche cosa a cui non si è pensato e di cui non si è parlato con se stessi.
(Hannah Arendt, Responsabilità e giudizio, Einaudi, TO, 2004)

Quel che penso veramente è che il male non è mai radicale, ma soltanto estremo, e che non possegga né profondità né una dimensione demoniaca. Esso può invadere e devastare il mondo intero,perchè si espande sulla superficie come un fungo. Esso sfida [...] il pensiero, perché il pensiero cerca di raggiungere la profondità, di andare alle radici, e nel momento in cui cerca il male, è frustrato perché non trova nulla. Questa è la sua banalità. Solo il bene è profondo è può essere radicale.
(Hannah Arendt, Lettera a Gershom Scholem, 24 luglio 1963)

Antonio Loru

La memoria a volte gioca brutti scherzi. Al vecchio, esposto alle insidie della demenza senile, che oggi si da delle arie, fa le cose sul serio e si fa chiamare Alzheimer, (ma non sono certo di ricordare bene). Al fedifrago barra fedifraga, che devono ricordare tutte le bugie grandi e piccole, le scuse, i *caro/a, stasera faccio tardi in ufficio*, è un classico, ... ma i contadini, i muratori, gli allevatori, cosa s'inventano? Vabbè non sono affari che ci riguardano. Agli scolari, allievi e studenti medi, che vivono nel terrore di dimenticare quanto studiato la sera prima o pochi minuti prima dell'interrogazione, con rischio di prendersi un brutto voto, o che devono ricordare di non far morire i vecchi nonni troppe volte nel corso dell'anno scolastico per potersi scusare di essere impreparati, oppure, disgrazia delle disgrazie, non ricordare nulla, ma proprio nulla, al colloquio finale dell'Esame di Stato. Per non parlare degli studenti universitari! La memoria è fondamentale nella vita dell'individuo, tiene assieme nel tempo i fili della nostra identità, è il marionettista che muove le nostre storie e dunque la nostra vita, senza memoria la nostra identità cade a terra esànime, la perdita della memoria, per demenza senile, per grossa capocciàta accidentale, per choc o più popolarmente spavento, azzera la cognizione storica della nostra esistenza, insomma, l'Alzheimer e gli altri mali lavorerebbero coi fili della memoria come la parca Àtropo coi fili della vita: zzzzaccc! Un taglio netto ed è finita, buio, game over! Come sempre, la medaglia ha due facce, cosicché, per l'individuo che bada solo al creapopoli suo, la perdita della memoria, vera o posticcia che sia, può rappresentare un vantaggio, certo egoistico, per chi ragiona coi vecchi canoni medievali della sacralità della parola detta accompagnata da una robusta e cordiale stretta di mano, ma insomma, è sotto gli occhi di tutti, che di questi vecchi rituali, non importa più un saràcco a nessuno, o quasi: *quand'è che mi rendi i soldi che ti ho prestato? Soldi? Quali soldi? E lei chi è? Ci conosciamo? Se insiste chiamo la polizia, i carabinieri, la polizia municipale, le guardie forestali, i barracelli! Vada via, millantatore!!* Agostino l'africano poi Sant'Agostino, l'inventore della psicanalisi, (Freud, Jung e Adler l'hanno brevettata, allora non c'erano ancora i diritti d'autore, ma se leggete le sue *Confessiones*, forse potreste essere d'accordo con me), senza nulla togliere al genio del trio testé nominato, pare sostenesse l'assoluta leggerezza e aleatorietà del presente, attimo sempre sfuggente tra la memoria del passato e le aspettative per il futuro; in questa caducità inguaribile e inarrestabile del fatuo presente risiederebbe, sempre esposta ai rischi dell'annientamento, la memoria, che è come dire la nostra soggettività individuale, il nostro nome, sconosciuto al mondo degli altri o famoso comunque il nostro Io. Al rischio di perdita della memoria, ai suoi scherzi è esposto non



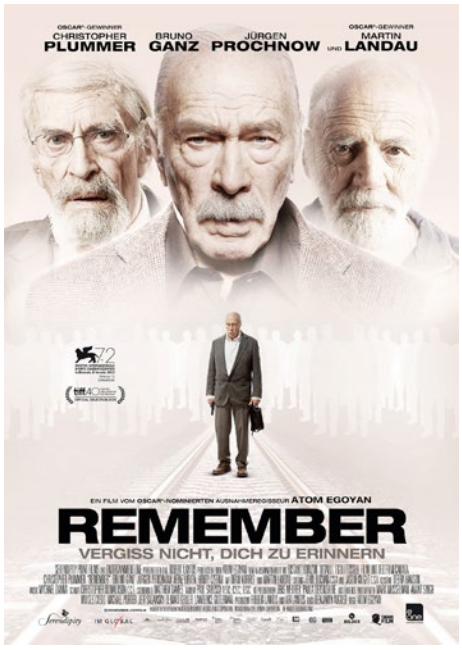
solo l'Io individuale, ma anche il *Noi* sociale, così come io posso scordare la mia storia, con tutti i guai che ne derivano, così le società, i popoli e le nazioni possono dimenticare la loro storia comune, e i guai che ne derivano van ben al di là della tragedia dell'amnesia individuale, il popolo che dimentica, non ri-conosce più la sua storia, è costretto a riviverla, come diceva Karl Marx con le repliche in forma di farsa, ma in ogni caso con incalcolabili tragici effetti, sugli individui e sul corpo sociale. In quei giorni, in Italia e nel mondo, a far inizio dal 2005, si celebra ogni 27 di gennaio, la Giornata Mondiale del Ricordo della Shoah. Nei telegiornali di Stato, in quelli delle TV private e in diversi giornali non è raro imbattersi in spropositi storici come questo, che al confronto *La vita è bella* dell'ex comico toscano, Roberto Benigni, è la meticolosa ricostruzione storica di un chiarissimo rappresentante della francese *École des Annales d'histoire èconomique et sociale*: *Il 27 gennaio 1945, un gruppo di soldati russi, entrava in Auschwitz e liberava i pochi superstiti scampati alla strage in quel campo, e mostrava al mondo tutto l'orrore del quale i nazisti furono capaci!!* Ora, chi ha minimo, ma proprio un nonnulla, come si dice, di infarinatura storica, sa che esiste una geografia fisica, che cambia in tempi epocali, e una geografia politica, i cui tempi, storico-diplomatici, sono molto più veloci. La Russia, dopo sommosse, insurrezioni e soprattutto dopo la Rivoluzione dei soviet, non esiste più, almeno dal 30 dicembre 1922, giorno che vide la nascita dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche. Se qualche giornalista o caporedattore ha paura dei libri, della fatica che si fa a leggerli, in casi come questo può fare come ho fatto io: va a *Wikipedia*, (lo consigliava, con la dovuta cautela, anche il grande Umberto Eco), copia, incolla e *riporta testualmente*, semplice, semplice, una storia più correttamente intesa: *il 27 gennaio 1945 le truppe sovietiche della 60MA Armata del 1MO Fronte Ucraino del Maresciallo Ivan Kornev arrivarono per prime presso la città polacca di Oświęcim, in tedesco Auschwitz, scoprendo il vicino campo di concentramento di Auschwitz e liberandone i superstiti. La scoperta di Auschwitz e le testimonianze dei sopravvissuti rivelarono compiutamente al mondo l'orrore del genocidio nazifascista. Ad Auschwitz, circa 10 giorni prima, i nazisti si erano rovinosamente ritirati portando con loro, in una marcia della morte, tutti i prigionieri sani, molti dei quali morirono durante la marcia stessa. L'apertura dei cancelli di Auschwitz mostrò al mondo intero non solo molti testimoni della tragedia, ma anche gli strumenti di tortura e di annientamento utilizzati in quel lager nazista. Nonostante i sovietici*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

avessero liberato circa sei mesi prima di Auschwitz, il campo di concentramento di Majdanek e conquistato [nell'estate del 1944] anche le zone in cui si trovavano i campi di sterminio di Belzec, Sobibor e Treblinka [precedentemente smantellati dai nazisti nel 1943] fu stabilito che le celebrazioni del Giorno della Memoria coincidesse con la data in cui venne liberato Auschwitz. La data del 27 gennaio, in ricordo della Shoah, lo sterminio del popolo ebraico è indicata quale data ufficiale agli Stati membri dell'ONU, in seguito alla risoluzione 60/7 del 1 novembre 2005. [Da Wikipedia, l'enciclopedia libera]

Ma forse qualcuno teme che così nei nostri giovani possa sorgere il dubbio che l'Armata Rossa, l'Esercito di un Paese comunista, o i comunisti italiani, francesi e greci, insomma senza tanti preamboli, i comunisti, possano aver fatto anche qualcosa di buono, esagerando abbiano contribuito a regalare la nostra bella democrazia a quei Paesi che non sono entrati, (d'accordo con le altre superpotenze alla fine della Seconda Guerra Mondiale), nell'orbita imperialistica sovietica? Quello che è strano è che oramai da tempo, negli stessi giorni in cui si celebra La Giornata della Memoria, in TV, e in altri luoghi, e nelle scuole di ogni ordine e grado, da una parte *gruppi di soldati russi entrano ad Auschwitz da liberatori*, dall'altra, allo stesso tempo, forse per rinforzare la teoria degli opposti estremismi, *assieme ai lager nazisti*, (e quelli fascisti di Risiera San Sabba, Fossoli, Bolzano, Borgo San Dalmazzo (CN), e un'altra trentina circa, dove sono finiti?) *si affiancano i campi di concentramento della Cina comunista e i Gulag sovietici*: *russi quando liberano, sovietici quando incarcerano*: una bella fricassèa storiografica, non c'è che dire! A me pare che stiamo crescendo giovani con gli occhi sulla schiena e ipermetropi, per giunta, il rischio è di non vedere benissimo da lontano e assolutamente male le cose che stanno vicino, fin sotto al loro naso; la scadente e scorretta visione dei fatti storici può portare alla cecità più totale, a non scorgere le fregature che ci apparecchia il presente con le sue politiche, nazionali ma ancora di più supernazionali. Vitamine, proteine, carboidrati semplici e complessi, sali minerali, lipidi e tutto quanto può essere utile per conservare e rinforzare la memoria, individuale e collettiva, possiamo trovarlo in quel grande laboratorio e emporio farmaceutico che è il cinema, il grande cinema d'autore. In modo diverso, con stili diversi, ma sempre con grandissima maestria narrativa, due autori, due film, raccontano il rimosso, specifico: il ruolo della Chiesa cattolica e del Papa e il suo controverso rapporto con la Germania nazista, con la quale firmò un concordato [*] negli anni dell'organizzazione e negli anni immediatamente successivi della messa in atto del progetto nazifascista di sterminio del popolo ebreo e di tutti gli oppositori al totalitarismo nazifascista, (se, la Chiesa cattolica ebbe un ruolo o meglio, un non-ruolo), è il caso di *Amen* film del 2002 di Constantin Costa-Gavras, e collettivo: non solo tedesco, non solo degli aguzzini, ma in qualche modo anche delle vittime, (avete presente



Hannah Arendt e *La banalità del male*?), è invece ciò che con un racconto assolutamente coinvolgente, con rara, forse unica maestria narrativa, sembra suggerire Atom Egoyan, con il suo splendido, meraviglioso, ma non esistono aggettivi per lodarne la bellezza, *Remember*, film del 2015. Vedere e rivedere, meglio, guardare per credere. Scusate: per pensare. Alla salute della memoria!

[*] *Il Reichskonkordat, il Concordato tra la Santa Sede romana e la Germania nazista, fu firmato il 20 luglio 1933 da Eugenio Pacelli, il futuro papa Pio XII e da Fritz von Papen, per conto di Pio XI e del presidente tedesco Paul*

von Hindenburg. Il Concordato tra i due Paesi è tuttora valido. Come quello firmato l'11 febbraio 1929 tra Governo italiano fascista e Santa Sede romana: firmatari, Benito Mussolini, capo del governo fascista e Pietro Gasparri, Cardinal Segretario di Stato per la Santa Sede romana, per conto dell'allora papa Pio XI. D'altronde...

Antonio Loru

La posta del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Sanscemo: l'armadio degli scheletri

Si scrive Sanremo, si legge Sanscemo

Questo è incazzato per davvero! Noi che siamo lontani dalle beghe terrestri fatichiamo a capire, forse perché non c'è niente da capire, ma pubblichiamo, contrari come siamo per inossidabile, inderogabile, irrinunciabile contrarietà e avversione a ogni seppur blanda, e a fin di bene, forma di censura. Tenetevi forte, questo non scherza!

Dott. Tzira Bella

Astarita Corta Patone? Sfornella Nasoni, Tony Dallettaro? Diva Zacchicchi? Da dove cazzo li tirano fuori? Ma, soprattutto: dove cazzo sono 51 settimane all'anno, 'tacci loro! La Corazzata Potëmkin è un capolavoro assoluto! Sanscemo una cagata pazzesca, e anche molto lunga: alla faccia *degli stitici invidiosi*, dura da ben 70 anni!! Potevano chiuderla lì l'anno scorso, al numero 69, bello evocativo: Sanscemo ha fatto 69! Vuoi mettere! No! Continuano, loro. Duro trattenere il fiato, tapparsi il naso per una settimana, fare attenzione a non pigiare, neanche per sbaglio il tasto del primo canale nazionale, rimanere anche questo 2020, Anno Domini che succede al 2019, immacolati, immuni dal vibrióne corona sanscemensis, che produce effetti cerebrali devastanti ogni anno a febbraio, tra gli abitanti dello stivale, e ancora più gravi nell'annesso sandalo, residenza estiva e rifugio, ristoro dalle fatiche, nei ben meritati fine settimana, del popol grasso italiano e padano, che come ognun sa, lavora sodo, tosto, duro, loro, i nordici, soprattutto a beneficio di *noantri*, invece sudici, debosciati e fiacchi abitatori dei tanti mezzogiorni d'Italia. Mi dicono, persone ben informate dei fatti, che negli ultimi 7 anni hanno vinto questa brutta copia dello Zecchino d'oro, due sardi 2, due anni 2 di fila: ma non ricordano i loro nomi. Sanscemo non è niente di più e niente di meno, non è nient'altro, insomma, che lo specchio dell'Italia, e dell'italiano medio di oggi costruito dai media, funzionale al sistema: un trodione, abusivo sempre e comunque, arricchito trafficando tutto quanto c'è da trafficare. Certo non è gradevole guardarsi allo specchio quando questo crudelmente restituisce l'immagine di una realtà che fa schifo. Eppoi, il festival si svolge nel famoso casinò di questa città *màrcia et émpia*, un luogo dove si pratica il gioco d'azzardo, riconosciuto oggi come una delle peggiori dipendenze, una vera piaga sociale, severamente proibito ai minori, causa di tanti drammi famigliari. Vi pare bello che si sfrutti il nome di un Santo per promuovere questi luoghi in TV?

Nico Sbilenco e il suo bastone

La vita nascosta - Hidden Life

Presentato in concorso alla 72ª edizione del Festival di Cannes e recentemente passato al Trieste Film Festival, il nuovo film di Terrence Malick uscirà nelle sale il 9 Aprile 2020

Giulia Marras

Il ritorno alla narrazione di Terrence Malick era stato annunciato da tempo, nel periodo dell'uscita di *Song to song*, l'ultima rapsodia filmica del regista filosofo di *The Tree of Life*. Con il film con Brad Pitt e Jessica Chastein aveva intrapreso infatti un percorso cinematografico diverso, non troppo compreso dai più, che inseguiva, più che raccontarli, i personaggi e i loro pensieri, in una spasmodica ricerca dell'universale e dell'assoluto. Che ci sia riuscito o no, non può invece essere stabilito da un giudizio assoluto ma è lo sguardo di ogni spettatore a decretarne il successo. Come sempre. Con *Una vita nascosta* però, si può ricominciare a guardarlo più da vicino, senza quella sensazione di gelido distacco dagli uomini tutti e dalle loro storie che predominavano la fase precedente, in un'analisi che sembrava cadere come piombo sul loro vagare per i campi di un cinema senza veri e propri spazi. Dopo aver tracciato per anni caratteri sfuggenti alla ricerca di un loro io evanescente e di un senso inevitabilmente sfuggente, Malick torna a raccontare: e lo fa con una storia vera. La vita nascosta è quella di Franz Jägerstätter, un contadino austriaco che visse nel borgo di Sankt Radegund all'epoca della Seconda Guerra Mondiale e si rifiutò di combattere per le Forze Armate tedesche, contrario all'ideologia del nazionalsocialismo. Nel 1943 fu condannato a morte e ghigliottinato per sovversione. La sua fu una resistenza solitaria, silenziosa: solo diversi decenni dopo venne riconosciuta e addirittura beatificata per volere di Benedetto XVI. È una storia di fede cristiana, quella di Franz, la stessa di cui è costellata la filmografia malickiana, anche se il cattolicesimo è solo un punto di partenza, una faccia della Storia che sconfina in diversi ambiti umani. Nella posizione irremovibile di Jägerstätter, sarà proprio la Chiesa la prima a voltargli le spalle, riconoscendo anzitutto il dovere verso la Patria. Così da solo e senza voce, tocca solo all'uomo distinguere tra bene e male, e iniziare la battaglia. Si parla di libero arbitrio, nel modo in cui ne parlerebbero Agostino, Steiner o Schopenhauer. Il contrasto avviene prima di tutto interiormente e il confronto tra Franz e i suoi oppositori non è quasi mai scontro, ma riflessione e ragionamento. Malick fa dialogare i suoi personaggi per dialettica, per esposizione di dubbi; i confronti del protagonista con il vescovo (interpretato da Michael Nyqvist, scomparso poco dopo le riprese), con il sergente Herder (Matthias Schoenaerts) ch'egli nella sua ultima apparizione prima della morte) sono caratterizzate da silenzi, cambi di scena, voci fuori campo, come in una riflessione millenaria, forse eterna, come lo sono gli interrogativi dell'uomo, infiniti. *"Mi giudichi?"* chiede Bruno Ganz. Ma Franz, non giudica, *"potrebbe essere che siano gli altri gli eroi"*, egli semplicemente *sa di non sapere*, neanche perché scelga il suo ideale al di sopra la sua famiglia. *Una vita nascosta* non pone al centro quel conflitto: la moglie, altra grande protagonista, nonostante i problemi derivanti dalle opinioni della società, ha già accettato la decisione di Franz. Non per sottomissione, ma per scelta e condivisione, pur nel dolore della perdita di un amore che inizia questa storia e ne regge le fila, ritorno dopo ogni partenza, missiva dopo missiva. Neanche la guerra è protagonista: è lontana, non viene mai inquadrata, se non nelle immagini di repertorio in bianco e nero che intervallano il racconto. A essere fulcro e cuore del discorso sono le decisioni di uomini isolati, dimenticati o nascosti dalla Storia: come nelle carceri dove Franz viene incarcerato, e insieme altri, sovversivi, forse folli, ingenui e incoscienti. Non era il solo ad inseguire un'idea a discapito della propria libertà; non un rivoluzionario ma uno fra tanti: così l'Idea si fa Universale. E infine è il cinema a tornare protagonista: per la prima volta dopo vario tempo, lo stile di Malick, comunque inconfondibile, si pone al servizio di una storia, e non il contrario. E sembra far parlare per sé il pittore della cappella dove il protagonista va a rifugiarsi: *"What we do is create sympathy, we create admirers. We don't create followers – Quello che facciamo è creare compassione, creiamo ammiratori, non creiamo seguaci"* - un "seguaci" che potrebbe essere anche letto come follower nel significato moderno? Forse. Quello che sembra sicuro, è che l'artista stia parlando del ruolo di narratore,del ruolo del regista: una posizione di potere nei confronti degli spettatori, non in quanto legge o dogma, ma come guida nella comprensione di noi stessi, della nostra storia o del nostro ipotetico futuro, tramite l'arte del racconto.

Giulia Marras

Alice e il sindaco… l'albero e la mediateca

Tonino De Pace

Merita, prima di ragionare sul film di Nicolas Pariser, spendere qualche parola su Fabrice Luchini, l'attore parigino che con il suo volto di uomo comune ha rappresentato sugli schermi, soprattutto a partire dagli anni '80, un particolare genere di personaggi in cui una affidabile e misurata trasgressione dalle regole codificate costituisce il possibile sguardo trasversale sulla vita, consente l'avvio di un nuovo percorso all'esistenza che sia innovativo, che possa ancora diventare originale, vivace e fonte di un proprio rinnovamento interiore. Luchini ha rappresentato quindi non la ribellione, non la disubbidienza, ma l'impercettibile (o quasi) deviazione dalle regole che segnala il bisogno di scoperta e di nuovi orizzonti, all'interno pur sempre di una dinamica da borghese medio che gli ha permesso di rendere accettabile a vari livelli la sua figura attoriale, misuratamente trasgressiva con la possibilità che il suo carattere attoriale potesse godere di una maggiore permeabilità presso il pubblico con inattesi effetti positivi. Così è stato fin dai tempi di Rohmer con cui ha interpretato molti film da *Reinette e Mirabelle* a *La donna dell'aviatore*, da *L'albero, il sindaco e la mediateca* a *Le notti della luna piena* a *Il fuorilegge*. Più di recente, Luchini ha accentuato il suo profilo trasgressivo vestendo i panni di un professore aperto e volto alla ricerca dell'essenza dell'opera d'arte in *Nella casa* di François Ozon, di un borghese dallo sguardo aperto e disponibile in *Le donne del 6° piano* di Philippe Le Guay, o dell'attore misantropo che sa scoprire il suo lato divertente in *Moliere in bicicletta* o, infine, nel film che più di ogni altro sembra consacrare questa sua versatile trasversalità che caratterizza anche la sua maturità, il giudice comprensivo e innamorato di *La Corte* di Christian Vincent. Luchini sa diventare volto anonimo da uomo comune, per affermarsi come personaggio moderno e contraddittorio che trae questa sua vivacità ed esuberanza – che sa replicare anche nella vita - da un incessante mettersi in discussione, dalla capacità di sapere estrarre da una crisi anche legata al progredire dell'età, quella ulteriore spinta propulsiva per sapere guardare al futuro. Ed è anche su questi temi che *Alice e il sindaco* di Nicolas Pariser prova a riflettere quando, mettendo al centro della storia il sindaco di Lione, per l'appunto il personaggio di Luchini, si rivolge alla giovane e fresca di studi filosofici Alice (Anaïs Demoustier) affinché lo coadiuvi nella elaborazione del pensiero. Il sindaco, infatti, già vulcanico e incontenibile, oggi non sa più pensare, non ha idee, non sa guardare alla contemporaneità e quindi neppure al futuro. Alice dovrà svolgere questo lavoro di tutoraggio e non mancheranno nei suoi confronti le malevolenze

dell'entourage del primo cittadino. Come si diceva Luchini nel 1993 aveva interpretato, per la regia di Erich Rohmer, irripetibile cineasta che sapeva coniugare grazia e cattiveria, eleganza e ironia, bellezza e semplicità, un film apparentemente divertente e leggero, ma dal non trascurabile peso specifico e piuttosto complesso nella sua articolazione. *L'albero, il sindaco e la mediateca* si atteggiava proprio così: articolato e complesso. In un piccolo paese della Vandea, regione poco a sud della Bretagna, il sindaco, di nobili origini, ma legato ad un presente riformista, vuole costruire un centro culturale. Per farlo dovrà essere abbattuto un albero secolare. Tra i principali oppositori un maestro delle scuole elementari (Fabrice Luchini). In verità i due film, *Alice e il sindaco* di oggi e *L'albero, il sindaco e la mediateca* di quasi trent'anni fa, sembrano non avere molto in comune tranne Luchini e l'assonanza dei due titoli, ma diventano due film assolutamente precisi nel testimoniare almeno su due questioni: il mutamento radicale intervenuto là dove la politica era un evento corale e dove oggi, invece, si svolge nelle stanze e non più nel confronto con le persone e per altro verso una progettualità che sebbene contestata, animava la politica urbana di quegli anni e una plateale e denunciata povertà di pensiero che caratterizza il nostro presente. Sarà interessante rivedere oggi quel film di Rohmer alla luce di quanto Nicolas Pariser ci racconta con questa sua seconda prova registica, proprio lui che dal Maestro francese mutua con sapienza, stile, ritmo, impianto generale, ironia, una certa grazia d'esposizione e una freschezza innata che sa essere solo d'autore e non definibile altrimenti. Nella diversità delle forme e nella differenza dei tempi, entrambi i film si rivolgono ad un pubblico sensibile e informato, ad un pubblico disponibile a determinate dissertazioni, ad un pubblico, infine, che abbia ancora il desiderio di ragionare su queste, in definitiva, forse inutili, elucubrazioni, quando, invece, incombono mancanza di lavoro e disagi economici e di altro genere. Senza però comprendere che è proprio da una carenza di pensiero e di elaborazione che questi mali allignano e si espandono. Questo vale anche nel nostro Paese dove un oggettivo impoverimento progressivo del tessuto concettuale fa da sfondo ad ogni politica e fa perdere di vista gli obiettivi. Non basta, in altre parole l'onestà per governare, il governo è la capacità di dominare e coordinare le attese e le spinte opposte che provengono dal sociale e l'onestà da sola è del tutto insufficiente a questo servizio. È il sindaco di Lione che ce lo dice con chiarezza in questo film, falsamente lieve, come la sua protagonista. La carenza di una capacità di elaborazione è al centro della crisi umana e politica del sindaco, l'incapacità si riflette nei suoi rapporti umani ed è in questa prospettiva di segno opposto che i due film rivelano affinità celate. In primo luogo sia l'odierno *Alice e il sindaco*, sia *L'albero, il sindaco e la mediateca*, si rivolgono come già si diceva ad un pubblico preciso, più esplicitamente Pariser, anche perché differenti sono i tempi, più celatamente Rohmer. Un pubblico progressista, ma soprattutto attento ai mutamenti. I due film, infatti, vanno a riempire, entrambi, un vuoto di discussione (il film di Pariser) o ad implementare una riflessione in atto (il film di Rohmer), ma entrambi si ha l'impressione che siano rivolti, con le dette dovute differenze a quel pubblico quasi si trattasse di discorsi interni ad un'area ben individuata con altrettanto bene individuati interessi. Entrambi provano a discutere di questioni cruciali. Rohmer con il suo sindaco e il suo maestro elementare riflette sulla possibilità di un movimento ecologista che possa non essere considerato conservatore, dibattitto che in realtà si è sviluppato anche in Italia in quegli stessi anni, quando il movimento ecologista contrastava scelte industriali pericolose e veniva accusato di essere legato ad un'economia sorpassata e soprattutto di essere contro l'occupazione e contro la classe lavoratrice che grazie a quelle attività industriali traeva i salari per vivere. *Alice e il sindaco*, invece ragiona sull'oggi, sulla malattia evidentemente epidemica di una sinistra a corto di idee e qui, infatti, Paul Théraneau il sindaco, è stanco, ha perso la sua irruente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

essenza di politico, forse non sa più parlare alla gente, non sa più farla innamorare dei suoi progetti e soprattutto non ha più una progettualità per la città. Tutto ciò ci ricorda qualcosa, ci sospinge sulle soglie di temi che conosciamo e che ci appartengono. È qui che interviene Alice, la giovane e inesperta Alice, ma piena di idee, serie, frutto di una proficua elaborazione. Così la giovane studiosa sembra improvvisare i suoi interventi, come quando ad esempio riceve i suoi ex colleghi che si lamentano della disattenzione nei loro confronti chiedendo da tempo la realizzazione di un centro di assistenza, ma, invece, sa andare al cuore del problema, sa parlare la loro stessa lingua, soprattutto sa ascoltare. La sua rapida scalata nello stretto entourage del sindaco, favorita da questa sua inclinazione naturale, infastidisce molti e sarà presto messa alla porta, tornerà ai suoi studi e si farà una famiglia. È qui la differenza tra i due film, che non deriva da una casualità, ma dalla genetica, diremmo temporale rispetto ai tempi in cui sono stati realizzati. Rohmer può concludere con l'ottimismo con il quale si salva, il sindaco, l'albero e la mediateca, non così potrà fare Pariser che guarda i suoi personaggi tre anni dopo i fatti.

Tutto è rimasto come prima e oggi l'ex sindaco, da solo, in casa, coltiva i suoi piccoli piaceri non potendoli dividere con nessuno, neppure con la moglie che lo ha definitivamente abbandonato, ma è ancora grato dell'amicizia che Alice gli riserva. Ma cosa altro può accomunare due film lontani quasi trent'anni? Ancora una volta la possibilità di ragionare ed entrambi gli autori affidano a due personaggi femminili questo compito. Da una parte Alice che fa della riflessione il suo modo di essere e questo accresce anche la sua figura e il suo approccio spontaneo alle cose e nell'altro film la piccola Zoe, la figlia del maestro, quella che con una improvvisa illuminazione, quando si discute di un certo conservatorismo del movimento ecologista, esordisce riaffermandone le ragioni, invitando gli adulti a pensare che forse l'ecologia la si dovrebbe pensare applicata nelle città dove sempre di più si concentreranno le persone.Ecco: ragionare, reimparare a riflettere, la politica è soprattutto questo, legare differenze, governare il presente ascoltando il rumore di fondo che i desideri e i bisogni della gente produce, immaginare e progettare il futuro che non è lontano, ma è subito dopo averlo pensato, quindi, ancora meglio, anticiparlo.

Tonino De Pace

Vite vendute (Le salaire de la peur) di Henri George Clouzot (1953)

Cast: Yves Montand, Charles Vanel, Peter Van Eyck, Folco Lulli, Vera Clouzot

Giuseppe Previti

4 sbandati, due francesi, un italiano e un tedesco si sono rifugiati in una cittadina dell'America Centrale vivendo più o meno alla giornata. Un incendio scoppiato in un pozzo petrolifero a 600 chilometri di distanza e la necessità di inviarvi due camion coperti carichi di nitroglicerina fa accettare loro il rischioso incarico dato che devono compiere un tragitto assai rischioso per le strade dissestate. Jo che sembra il capo si dimostra ben presto si dimostra un pavido e cerca di scappare ma Mario, il più forte e determinato del gruppo, glielo impedisce perché per sperare di arrivare in fondo occorrono quattro autisti. Ma la situazione si fa sempre più difficile, il camion di Bima e Luigi salta in aria, aprendo un gran cratere, su cui Mario passerà con grande fatica e sacrificando Jo. Mario arriva tra grandi ovazioni, intasca il premio e si accinge a ripartire. In una zona desertica del Guatemala quattro disperati, attirati da un grosso ingaggio, devono raggiungere un pozzo petrolifero in fiamme per farlo saltare in aria con la nitroglicerina che trasportano sul camion percorrendo strade rischiosissime. Dei quattro ,un corso,un muratore toscano,un nordico e un avventuriero parigino, alla fine solo uno sopravviverà ma per poco. E' certamente tra i più riusciti e sentiti film di Clouzot che nel 1943 si era fatto conoscere con *Il corvo*. Una delle caratteristiche del film è l'introduzione, addirittura passerà un'ora prima che autocarri partano verso la catarsi finale. Ma la suspense non viene mai meno pur nell'immobile atmosfera di questo paesino, una specie di inferno in terra a cui seguirà l'inferno di un viaggio da gironi infernali. Spiccano i quattro protagonisti, uomini falliti che cercano in qualche modo un riscatto, anche se qui si fanno abbagliare dall'ingaggio, non tenendo conto che a livello personale solo uno o forse due di loro potevano tentare una tale impresa. Aiutato da una splendida fotografia, e venato da riprese ora di un realismo assoluto, ora da un senso di umorismo macabri che fanno da

contraltare allo spirito abbastanza anarcoide che si palesa tra le righe, oltre a quel forte senso di disillusione e di spietatezza che anima i quattro. Quattro vite vendute non tanto alla società petrolifera che li assolda per una missione al limite del suicidio quanto perché forte è in loro il desiderio di riscatto e di rivalsa su una vita finita in posto di infimo ordine. Ecco l'occasione del riscatto, ecco perché non fa loro paura il salario della...paura, non hanno più niente da perdere. Alla fine più che in un film d'avventure ci addentriamo in una sorta di chanson de geste, con questi che una vita di fallimenti fa al massimo degli antieroi che si trasformeranno in eroi per riconquistare un posto più giusto nella società o almeno quello è il loro sogno, reso più concreto dalla prospettiva di intascare i duemila dollari. Diremmo un Clouzot in anticipo sui tempi, una società venduta all'oro nero e al Dio denaro, abile nel realizzare un thriller prima psicologico e poi carico di tensione via via che i camion procedono. Un film che è un grido di dolore contro lo sfruttamento umano e della classe operaia, e ancora oggi resta intatta questa forza espressiva e questo sguardo implacabile contro la società. E l'ammonimento che il giusto salario non va contrattato con la paura, ma rispettando le esigenze del lavoratore. Grande film e grandi interpreti da Yves Montand a Charles Vanel, da Folco Lulli a Peter Van Eyck.

Giuseppe Previti

I vitelloni (1953) di Federico Fellini

Antonio Falcone

Provincia italiana, anni '50, una qualsiasi cittadina che si affaccia sul mare. Qui vanno in scena gli ultimi scampoli della stagione estiva, fra l'elezione di *Miss Sirena 1953* e l'improvviso arrivo di un temporale. La vincitrice del concorso è Sandra Rubini (Leonora Ruffo), sorella di Moraldo (Franco Interlenghi), il componente più giovane di una cricca amicale formata da Alberto (Alberto Sordi), nullafacente e ciarliero burlone cocco di mamma, che campa alle spalle della sorella, Leopoldo (Leopoldo Trieste), aspirante commediografo, Riccardo (Riccardo Fellini), che con la sua bella voce potrebbe far carriera ma preferisce concentrarsi sulle corse dei cavalli, ed infine Fausto (Franco Fabrizi), immaturo seduttore da strapazzo, il quale ha messo incinta proprio Sandra; ora che il fatto è venuto allo scoperto intenderebbe fuggire a Milano, ma viene bloccato dal padre, vedovo e con una bambina cui pensare, che lo richiama ai suoi doveri, mentre il papà di Sandra si premurerà nel trovare un lavoro per il genero, commesso in un negozio di articoli sacri. Mentre l'amico è in viaggio di nozze a Roma, gli altri quattro continuano a lasciarsi cullare dalla ritualità quotidiana, tra noia ed ignavia, seduti ai tavolini di un bar, chini sul biliardo o intenti a passeggiare malinconicamente sulla spiaggia, osservando il mare d'inverno con lo sguardo perso in qualche vagheggiato "altrove", come le meraviglie della Capitale illustrate da Fausto una volta rientrato. Uno stato di reiterata adolescenza quale bozzolo protettivo, con qualche avvisaglia di maturità che giunge dall'esterno, vedi la sorella di Alberto che va via di casa con l'amante o l'incontro di Leopoldo con l'anziano capocomico della compagnia di varietà appena giunta in paese recando stravaganze a buon mercato, il quale manifesterà nei suoi confronti approcci piuttosto ambigui, senza dimenticare, fra l'altro, le insidie rivolte da Fausto alla moglie del principale, che gli faranno perdere il posto. Solo Moraldo, dopo tante notti passate in stazione ad osservare i treni in partenza, in compagnia di un bimbetto già lavoratore, romperà la placenta protettiva e partirà via, senza dire niente a nessuno, verso un posto qualunque dove iniziare finalmente a vivere. Seconda regia di Federico Fellini dopo l'esordio con *Lo sceicco bianco*, 1952 (terza considerando *Luci del varietà*, 1951, codiretto con Alberto Lattuada), *I vitelloni*, sceneggiato dallo stesso regista insieme ad Ennio Flaiano, mette in scena una particolare forma narrativa, frammentata in diversi capitoli, nell'ambito dei quali andrà ad innestarsi tutta una serie di accadimenti secondari. Fausto, Alberto, Leopoldo, Riccardo, Moraldo in quanto gruppo sembrano rappresentare una certa coesione nella comunanza d'intenti, ovvero ipotizzare una realtà diversa in cui poter concretizzare i loro flussi immaginifici di una compiuta esistenza, per poi tornare al lassismo espresso in forma di abitudinarietà giornaliera; presi invece singolarmente non possono fare a meno di essere se stessi, quindi consci della loro pochezza e pigrizia, quest'ultima esternata non solo a livello fisico. Esemplare al riguardo la sequenza del veglione carnascialesco, al termine del quale Alberto, trascinando un mascherone di cartapesta, ubriaco e truccato da donna, dopo aver lanciato una serie di invettive ("*Non siete nessuno tutti*", "*Mi fate schifo*"), farà ritorno a casa che è ormai mattina: qui assisterà impotente alla partenza della sorella, prendendo atto, lucidamente brillo, della propria inadeguatezza esistenziale. Il film, la cui narrazione è punteggiata dalle note di Nino Rota a rimarcare toni grotteschi quando non attraversati da un certo sarcasmo, sembra voler dare spazio alla visualizzazione dei ricordi di una gioventù spensierata quale sogno lontano, un prendere atto dell'inevitabile scorrere temporale e della necessaria presa di posizione riguardo varie responsabilità, quest'ultime simboleggiate concretamente dagli anziani genitori, quali depositari di determinati valori: se sceneggiatura e regia sembrano soffermarsi soprattutto sul *bamboccione* Fausto per evidenziare la tendenza a scansare ogni impegno, mandando deliberatamente tutto all'aria in nome di una presunta libertà da difendere all'interno di un ricercato disadattamento, ed egualmente può scriversi riguardo gli sfottò goliardici di Alberto (il gesto dell'ombrello con tanto di pernacchia rivolto dall'auto a degli operai al grido di *lavoratori... lavoratori della mazza!*), è indubbio che il personaggio di Moraldo rappresenti un vero e proprio alter ego del regista, di cui sembra riflettere una certa sensibilità, mista ad un malinconico distacco, nei confronti dell'ambiente che lo circonda, il quale può ricordare la Rimini della sua infanzia. Fellini infatti, avvalendosi anche della voce narrante (Riccardo Cucciolla), propende a rivolgere un abbraccio affettuoso ai cinque scapestrati e più che avallare un'incisività critica si prodiga a descrivere, con rapide pennellate, un vero e proprio mondo a parte, non rinunciando comunque a ritrarre, con toni pungenti (evidente il tocco di Flaiano ma anche quello di Pinelli, coautore del soggetto), un'Italia postbellica in attesa di importanti cambiamenti, sociali, di costume, che vorrebbe smarcarsi dai suoi provincialismi per proiettarsi verso nuovi confini. Sul neorealismo propriamente detto prevalgono tonalità esistenzialiste, malinconiche e, come su scritto, anche grottesche. *I vitelloni* conseguì il *Leone d'Argento* alla *14ma Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (ex aequo con *Ugetsu monogatari*, Kenji Mizoguchi; *The Little Fugitive*, Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin; *Moulin Rouge*, John Huston; *Teresa Raquin*, Marcel Carné; *Sadko*, Aleksandr Ptushko; *Bora su Trieste*, Gianni Alberto Vitrotti) e tre *Nastri d'Argento*, regia, produzione e miglior attore non protagonista, premio quest'ultimo rivolto al futuro Albertone nazionale, il cui nome i distributori non vollero inserire nelle prime copie del film ("troppo antipatico") ma che da questa interpretazione in poi diverrà beniamino del grande pubblico.

Antonio Falcone

Il recupero del film antologico Via Convento (1947)

Enzo Pio Pignatiello e Simone Santilli

Un grande avvenimento nella vita di Ollio: sta per diventare un ricco imprenditore grazie all'acquisto di una miniera e deve sposare la figlia del re del petrolio Pietro Cocomero (James Finlayson). Stanlio lo raggiunge a casa portandogli come regalo di nozze un puzzle, o meglio, un "gioco di pazienza", come viene chiamato nella traduzione italiana. Si trattava di un passatempo ancora poco conosciuto all'estero quando la pellicola venne sportata, e pare che proprio grazie a ciò il gioco diventasse ben presto molto popolare! Dopo averlo snobbato come una sciocchezza alla quale un futuro magnate non può dedicarsi, Ollio si incuriosisce e la sua attenzione viene catturata dal gioco. Ben presto ai due amici si uniscono il maggiordomo, il tassista chiamato per portare lo sposo al matrimonio, un poliziotto entrato in casa per consegnare una contravvenzione al tassista e un postino che reca un telegramma. Niente sembra poter ormai distogliere il gruppo dal magico passatempo, finché Finlayson, padre della sposa, non irrompe in scena furibondo per il ritardo di Ollio. A questo punto si scatena una rissa gigantesca che solo l'arrivo della polizia riesce a calmare. Tutti vengono arrestati tranne Stanlio e Ollio che si erano nascosti. Non contento di aver involontariamente mandato a monte il matrimonio, Stanlio consegna all'amico il telegramma che era giunto prima e che annuncia a Ollio la perdita di tutta la sua fortuna. Dopo aver scontata la condanna per truffa inflitta loro da un severo giudice - per essersi fatti passare per i ricchi proprietari di una inesistente miniera di pirite al solo scopo di ingannare la buona fede del magnate del petrolio e carpire la dote di sua figlia – Ollio e Stanlio riprendono la loro vita di vagabondi. Aiutano un ubriaco a recuperare le chiavi della macchina cadute nella grata di un tombino; per ricompensarli l'uomo li invita a trascorrere la piovosa notte a casa sua. Giunti davanti al portone, l'ubriaco non trova le chiavi di casa: Stanlio e Ollio decidono allora di passare dalla finestra, riproponendo il famoso sketch di "Night Owls" (I ladroni, 1930), in cui il poliziotto Edgar Kennedy li convince a fingersi ladri. In casa l'ubriaco li invita a mettersi comodi, prima di scoprire di essere entrato nella casa sbagliata. Ignari, Stanlio e Ollio si mettono in vestaglia e pigiama, spaventando una donna che credono la moglie del loro ospite. Questa sviene e per soccorrerla Stanlio le fa bere un bicchiere di liquido che crede acqua, ma che in realtà è liquore. La donna si ubriaca e coinvolge i due malcapitati in balli e risate. Quando rientra a casa il vero marito, un giudice che li aveva poco prima condannati a lasciare la città, scoppia il finimondo (lasciato intuire allo spettatore dallo spegnersi della luce nella stanza). Subito dopo vediamo i due amici nella loro tipica condizione di spiantati e di vagabondi senza soldi che hanno l'unico scopo di sbarcare alla meglio il lunario. Vittime della Grande Depressione del 1929, posseggono solo una vecchia Ford del 1911, una tenda e pochi vestiti. La scena iniziale ce li mostra in campagna, intenti a lavare i panni e a preparare una zuppa accanto alla tenda. Il maldestro Stanlio riesce a mandare a fuoco la tenda e rovesciare il cibo, mentre i panni stesi ad asciugare si restringono a misure infinitesimali. A questo punto i due non posseggono che l'auto. Si dirigono dunque in città, dove chiedono cibo a una vecchietta in cambio di qualche lavoretto in giardino. Ignari che la dolce, anziana signora è un'attrice dilettante, assistono a una prova in cui un altro attore (James Finlayson) recita la parte del cattivo proprietario di casa che vuole sfrattare la vecchietta, alla quale sono stati rubati i soldi per l'affitto. Decisi ad aiutarla, cercano di mettere all'asta l'auto, loro unica proprietà. Nel parapiglia dell'asta un ubriaco (Billy Gilbert) offre cento dollari ed infila per sbaglio il portafoglio nelle tasche di Stanlio. Ollio vede i soldi e accusa Stanlio di averli rubati alla vecchietta. Nella lite che segue la macchina viene distrutta e Stanlio finisce per confessare un furto che non ha commesso. La signora tuttavia chiarisce l'equivoco e Ollio subisce la vendetta del compagno. E' interessante notare che questa è una delle poche pellicole in cui Stanlio reagisce alle prepotenze di Ollio con cattiveria,fatto che si verifica solo in poche altre occasioni (per esempio in "Early to Bed" del 1928). Insomma Stanlio e Ollio, vittime della Depressione, si sentono paladini di tutte le cause perse, regalandoci fotogrammi indimenticabili, intrisi di humor e comicità.

Antologia di *two reels* scelti tra quelli del periodo più proficuo e fantasioso del duo Stan Laurel & Oliver Hardy e il cui titolo si rifaceva in chiave parodica al leggendario kolossal e successo cinematografico hollywoodiano «Via col vento» (Gone with the Wind, 1939), "Via convento" apparve nelle sale cinematografiche italiane nel secondo dopoguerra (1947). Il film era ricavato abbinando tre cortometraggi comici già usciti in Italia negli anni '30 ma adattati con nuovo doppiaggio – "Scram" (1932), "Me and My Pal" (1933) e "One Good Turn" (1931), riuniti tra di loro da alcuni raccordi narrativi che suggeriscono un'ideale continuità tra le vicende. La cosa più importante, però, è che costituiscono una divertente testimonianza di quelle brevi comiche in cui con più continuità risaltava l'arte di Laurel e Hardy. Le comiche da venti minuti erano infatti in auge fino all'inizio degli anni Trenta, e venivano proiettate nelle sale come "fuori programma" durante gli spettacoli. Interessanti alcune vicende relative alla confezione del film di montaggio da parte della Società di distribuzione "Variety Film" (la sede italiana era a Roma in via Curtatone), perfettamente ricostruibili sulla base della documentazione conservata presso la Direzione Generale del Cinema del MiBAC[1]. I tre corti vennero importati da New York con Bolletta Doganale di importazione N.50 – Serie A – del 4 luglio 1946, e la Presidenza del Consiglio dei Ministri – Sezione per la Cinematografia negò per ben tre volte, alle pur insistenti richieste della Variety, il nulla osta di circolazione per il film, affermando che non fosse possibile autorizzare la programmazione dei tre vecchi atti come un unico film dal titolo titolo "Via convento" ma che si potevano soltanto rinnovare i nulla osta per i tre distinti cortometraggi; inoltre specificava che "i tre atti, così come sono stati rabberciati, mostrano d'acchito la loro diversa origine e non sembra che valgano a dare ad essi organica unicità le poco appropriate frasi esplicative, apposte alla fine di ogni atto, che ne vorrebbero legare le differenti azioni, allo scopo di dare ad esse quella ininterrotta continuità narrativa di cui mancano", pur "non presentando essi elementi censurabili dal punto di vista morale e politico"...Alla ennesima richiesta da parte del Direttore e del Presidente della Variety, del 30 maggio 1947, che notavano come "si osserva che già furono concessi tali adattamenti, e , d'altra parte la sottoscritta ebbe a sostenere delle spese, sia per il nuovo doppiaggio del film stesso", la Commissione di revisione cinematografica autorizzò

segue a pag. successiva

1 *Un ringraziamento particolare a Gabriele Bigonzoni del progetto Italia Taglia – Banca dati della revisione cinematografica (www.italiataglia.it) e del progetto Cinecensura della Direzione Generale per il Cinema (http://cinecensura.com), che ci ha permesso la consultazione della documentazione utilizzata per questa ricerca.*

segue da pag. precedente

finalmente la concessione del nulla osta di circolazione per il lungometraggio il 14 giugno 1947. Piuttosto inclementi furono i giudizi del Centro Cattolico, che bollò il film come adatto per soli adulti: "Dal punto di vista morale rileviamo che le sequenze relative all'ubriaco riportato a casa e più ancora quelle relative alla donna ubriaca, costituiscono uno spettacolo tutt'altro che edificante, e impongono delle riserve. Si consente tuttavia la visione del film in sala pubblica, limitandola agli adulti" (Segnalazioni del Centro Cattolico Cinematografico, vol. XXI, Disp. 14, ottobre 1947, p.110). In realtà il film è di grande interesse anche perché rappresenta un esempio di come nell'edizione italiana dei film di Stanlio e Ollio spesso ai temi musicali *made in U.S.A.* composti da Marvin Hatley e dal non accreditato musicista Leroy Shield, ne sono stati sostituiti, in tutto o in parte, altri *made in Italy* da compositori italiani e talora addirittura vi sono state inserite come sottofondi canzonette e motivi lanciati dai più affermati cantautori dell'epoca nell'ambito della musica cosiddetta "leggera"[2]. Dopo il titolo di testa e i nomi degli interpreti, venivano indicate tra i crediti, le edizioni musicali della storica casa editrice romana fondata al principio degli anni '30 dal compositore Matteo Marletta, annunciando così allo spettatore la visione di una pellicola piena zeppa di musica familiare, con una colonna sonora tratta da motivi popolari di genere leggero-canzonettistico.Infatti il film non ha un vero e proprio commento musicale, poiché buona parte delle musiche appartiene alla più dozzinale produzione di consumo dell'epoca, rifacendosi quindi a temi orecchiabili che lo spettatore poteva identificare con facilità. Tra questi, la *rumba* «Campane di nostalgia» (M.Marletta-G.Sordi), interpretata da Gigi Beccaria e presente nell'*hit-parade* del 1947, una cui versione strumentale viene mandata in onda dalla radio di Ollio nel primo corto *Me and My Pal*; la canzone valzer «Canta il ruscello» (M.Marletta-Sordi-D'Ellena, 1943), nota per l'interpretazione del Trio vocale Fiordaliso e R. Grimaldi; la canzone one-step-fox «Col moscone e l'ombrellino» (Lino Benedetto, 1939), famosa per l'esecuzione di Gilberto Mazzi e Maria Luisa Dell'Amore, incisa su 78 giri Parlophon (Numero di catalogo GP92923) e "Domani non m'aspettar", canzone tango (parole di G. Dirso, musica di L. De Marte, 1940), già utilizzata nel film *Antonio Meucci* (produzione Angelo Tarchi per Sabaudia Film), resa celebre dalle interpretazione di Oscar Carboni e, più tardi, da quella di Fred Bongusto. L'intera colonna sonora del film è stata ricostruita a partire da più elementi sopravvissuti in pellicola 35mm (ad eccezione di soli 10 secondi di dialogo andati perduti – una battuta di Laurel, una di Hardy e due di Mary Carr -, probabilmente già sullo stesso negativo, reintegrati in inglese con sottotitoli in italiano), e anche mediante lo studio e la digitalizzazione di pellicole 16mm conservate in archivi privati e pubblici. Particolarmente utile si è rivelata una copia in 16mm con audio a densità variabile conservata presso l'Istituto cinematografico dell'Aquila "La lanterna magica". Il doppiaggio in questione riporta le voci di Alberto Sordi e Mauro Zambuto, tornato ora al suo massimo splendore per questo titolo grazie al progetto SOS STANLIO E OLLIO.

Enzo Pio Pignatiello e Simone Santilli

Frame a confronto tra il master solitamente disponibile di "Via convento" (a sinistra) e l'edizione recuperata nell'ambito del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio: salviamo le versioni italiane di Laurel & Hardy" (a destra).

Titolo di testa relativo alle edizioni musicali della storica casa editrice romana fondata al principio degli anni '30 dal compositore Matteo Marletta.

Cartello italiano nel quale il puzzle viene chiamato "gioco di pazienza".

2 *Si coglie l'occasione per esprimere gratitudine all' amico M° Paolo Venier, di Trieste, appassionato cinefilo, studioso e musicista, per il prezioso apporto conferito alla presente ricerca nella puntuale e competente opera di riconoscimento delle canzoni inserite nel film.*

Notizie da Sherwood

La Legge Cinema della Regione Lazio si adegua a quella nazionale

Ascoltati dalla V Commissione i rappresentanti di Latina Film Commission e della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Si lavora per la riforma delle normative su cinema e audiovisivo

Luciano Saltarelli

Luciano Saltarelli con Gaia Pernarella (foto ufficio stampa V commissione Regione lazio)

E' infatti in discussione in questi giorni alla Regione Lazio la proposta di Legge n. 174 del 16 luglio 2019 per la riforma delle norme su Cinema e Audiovisivo in abrogazione della legge regionale 13 aprile 2012, n. 2. Da una valutazione complessiva la riforma delle norme vuole allinearsi alla legge nazionale del 2016. In considerazione del riconoscimento delle AANNCC – Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica presente nella legge nazionale e dell'importante ruolo che svolge la FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema in ambito associazionistico, in rappresentanza di questa ho partecipato il 18 febbraio u.s. a un'audizione presso la *V Commissione - Cultura, spettacolo, sport e turismo del Consiglio Regionale del Lazio*. C'è da premettere che la FICC, essendo stata l'unica a intervenire delle nove AANNCC, ha in qualche misura svolto un ruolo di rappresentanza. L'esigenza di un incontro si è posta per cercare di riaffermare in legge l'importante lavoro capillare culturale che svolgono i circoli del cinema nel Lazio attraverso il centro regionale FICC, a partire dai piccoli centri privi di sale cinematografiche. La FICC, la più longeva tra le AANNCC, impegnata da sempre sulla formazione e organizzazione del nuovo pubblico, ha ringraziato formalmente anche a mezzo stampa la V Commissione della Regione Lazio per il riconoscimento e la sensibilità dimostrati nell'accoglimento dell'incontro. L'audizione, svoltasi nel Consiglio Regionale del Lazio, ha visto presenti le consigliere Gaia Pernarella (M5s), Marietta Tidei (Gruppo Misto) e la vicepresidente Marta Leonori (Pd) che l'ha presieduta. Al confronto sulla proposta di legge promossa dalla Giunta regionale, incentrata sul riordino delle norme in materia di cinema e audiovisivo, che abroga la legge regionale sopra citata, era presente con chi scrive anche il direttore generale del *Latina Film Commission*, Gennaro Piccolo, che ha fatto emergere la necessità di una soluzione normativa che valorizzi in modo particolare il centro multimediale quale spazio di eccellenza culturale audiovisiva. Da parte mia ho voluto rimarcare, invece, la straordinaria importanza che riveste l'associazionismo cinematografico nell'ambito della formazione culturale e nella crescita delle capacità critiche del pubblico, cosa che non emerge con tutta evidenza nella proposta di legge. Il pubblico, quale soggetto principale del sistema cinema, andrebbe meglio rafforzato attraverso la specificazione di quelle che sono le sue più dirette rappresentanze, quali sono evidentemente le Associazioni Nazionali dei Circoli del Cinema e gli stessi circoli del cinema, cineforum, cineclub o perfino le sale delle comunità religiose che siano, che risultano almeno in questo ben evidenziati nella nuova Legge Cinema e Audiovisivo *Franceschini*. In questo senso c'è stato l'invito da parte delle commissarie consigliere, una volta conclusasi la riunione, di produrre e presentare nel merito degli emendamenti alla proposta di legge 174, cosa che la FICC con spirito pienamente collaborativo ha prontamente fatto. Restiamo ora in attesa fiduciosa che quanto da noi proposto possa essere accolto dal voto del consiglio regionale del Lazio.

Luciano Saltarelli

FICC
Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

REGIONE LAZIO

Il Centro Sperimentale di Cinematografia a Lecce

Sarà inaugurata la sede pugliese della Scuola Nazionale di Cinema.

Lecce, 4 marzo 2020, ore 11.00, Auditorium del Museo Provinciale Sigismondo Castromediano, in viale Gallipoli 28. Apre la sede distaccata per la Puglia della Scuola Nazionale di Cinema

All'inaugurazione della scuola saranno presenti:
Michele Emiliano presidente della Regione Puglia
Loredana Capone assessore regionale alla Cultura
Felice Laudadio presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia
Monica Cipriani direttore generale del Centro Sperimentale di Cinematografia
Adriano De Santis preside della Scuola Nazionale di Cinema
Paolo Cherchi Usai direttore della sede di Lecce della Scuola Nazionale di Cinema.
Dopo la sede di Torino inaugurata nel 2001, quella di Milano del 2004, quella di Palermo del 2008 e di L'Aquila del 2011, la Scuola Nazionale di Cinema apre dunque la sua quinta sede nel Salento, a Lecce.
La scuola offrirà corsi della durata di tre anni, a numero chiuso, con frequenza obbligatoria, a disposizione di studenti selezionati. Il corpo dei docenti e il programma di studio saranno presentati durante l' annunciata conferenza.
Il bando di selezione per il Triennio 2020 - 2022 per l'ammissione n. 12 posti al Corso di Conservazione e Management del patrimonio audiovisivo per formare professionisti specializzati nel restauro (analogico e digitale) dell'immagine in movimento e in tutte le attività legate all'acquisizione, preservazione e diffusione culturale delle opere cinematografiche si è chiuso il 4 novembre scorso.

Paolo Cherchi Usai, fra i massimi esperti di conservazione e restauro dei film, nonché storico del cinema, docente universitario e organizzatore culturale di caratura internazionale. È il Senior Curator del George Eastman Museum di Rochester, New York, dove lavora dal 1994, e il co-fondatore della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation. Ha diretto il National Film and Sound Archive di Canberra, Australia. Ha fondato e diretto per varie edizioni le Giornate del Cinema Muto di Pordenone.

DdC

Un centenario illustre e significativo. Gerardo Guerrieri, ovvero una vita per Eleonora Duse

Lo scorso 4 febbraio la sua Matera ha ricordato i cent'anni esatti dalla nascita di Gerardo Guerrieri (scomparso poi, anche letteralmente, a Roma, a partire dal 24 aprile 1986: il suo corpo sarebbe stato ripescato dal Tevere il 7 maggio successivo). Presso l'Open Space Apt di Palazzo dell'Annunziata, su iniziativa del FAI, nel corso di una cerimonia, la consorte Anna d'Arbeloff e le figlie Selene e Indira hanno proceduto alla donazione di un primo nucleo di opere e materiali: la base costitutiva di un fondo dedicato alla sua memoria. Altre iniziative sono state assunte anche a Grottole, luogo d'origine familiare, ed è tornato contemporaneamente all'attenzione il documentario di Fabio Segatori *Guerrieri*, prodotto l'anno precedente e allora presentato in anteprima al "suo" Teatro Argentina di Roma. Lo scorso ottobre, sempre a Matera, col documentario era stato presentato il volume *Gerardo Guerrieri – Un palcoscenico pieno di sogni*, edito in città da Magister e curato dalla stessa Selene, che aveva approntato per la medesima editrice, nel 2016, un *Omaggio a Gerardo Guerrieri. Riscoperta di un grande intellettuale del teatro del Novecento*. Sempre a Matera, in occasione della sua uscita, il circolo "La Scaletta" aveva proposto la mostra "Gerardo Guerrieri cittadino del mondo". Il 3 ottobre 2008, quando con grande stupore e piacere gli amici della Società Storica Vigevanese mi avevano affidato il compito, presso il Teatro "Cagnoni", esattamente dirimpettaio dell'allora albergo in cui la futura grande attrice avrebbe visto la luce, di tenere l'orazione ufficiale per i 150 anni della nascita di Eleonora Duse (che la non meno brava Laura Marinoni avrebbe affiancato con emozionanti letture dal suo epistolario), mi sembrò tanto naturale quanto doveroso riproporre la figura di Guerrieri al centro dell'attenzione (il testo relativo nella successiva edizione 2010 dell'annuario sociale "Viglevanum"). E per ragioni molto precise: anzi, doverose. Infatti Teatro Club, l'organizzazione propositiva romana fondata dalla coppia Guerrieri-d'Arbeloff, all'epoca attiva solo da un anno, la sera del 3 ottobre 1958 (quando della nascita della somma interprete ricorreva invece solo il centenario) organizzò, al Quirino di Roma, la "serata commemorativa" unica: *Immagini e tempi di Eleonora Duse*. Un debutto senza repliche, voluto, ideato e organizzato dai coniugi, affidandone la regìa a Visconti (che, quindicenne, in compagnia della madre Carla Erba, aveva visto all'opera dal vivo la Divina...) con la collaborazione del CSC. Il regista giusto per l'impresa: non soltanto perché, all'epoca, rappresentava da più di un decennio il monarca assoluto di quel teatro, ma in quanto riconosceva proprio in Guerrieri il suo più stretto collaboratore e consulente. E soprattutto in quanto in grado di coinvolgere nella serata, suddivisa in due parti, il fior fiore della prosa italiana di allora: Tullio Carminati, che con la Duse nell'ultimo tratto della sua ripristinata

Gerardo Guerrieri (1920 - 1986)

carriera aveva calcato la scena; Gassman e De Lullo, Valli e Fantoni, la Morelli e la Brignone, la Falk e la Aldini, la Angeleri ed Emma Gramatica, che a sua volta addirittura era stata a fianco della Duse nelle prime rappresentazioni assolute della *Gioconda* di d'Annunzio, alla fine del secolo precedente. Rinforzati da due presenze straniere d'eccezione: quelle di Robert Brown e di Luise Rainer, che tornava eccezionalmente in scena a oltre un ventennio dall'irripetuto successo mondiale che aveva ottenuto, sortendovi anche l'Oscar 1937, con *La buona terra* di Sidney Franklin da Pearl Buck."Calorosamente applaudita" annotò il giorno successivo l'anonimo recensore del "Tempo" "recitando l'ultima, importante scena di *Casa di bambola*. Ancora giovane, affilata, vagamente esausta, i capelli cortissimi, ricorda ancora moltissimo il personaggio che interpretò. Calorosamente applaudita, ha voluto inchinarsi profondamente davanti a un grande ritratto della Duse che campeggiava, adorno di rose rosse, sulla sinistra del palcoscenico. Il fondale era decorato da altri suoi ritratti che ne mettevano in risalto l'estrema mobilità di espressione. Di tanto in tanto sullo sfondo si sollevavano le cortine di un piccolo schermo, per mostrare fotografie dell'epoca e brani di film: tra l'altro una *Signora dalle camelie* interpretata da Sarah Bernhardt, la sua grande rivale, e *Cenere*, l'unico film che accettò di interpretare nel 1916. [...]. L'insieme della manifestazione, di una misura appena eccedente il necessario, aveva un'eleganza composta, in rosso e nero, tra il salotto e la sala di riunione, come un'austera cerimonia anglosassone". Qualche settimana dopo, ecco il rendiconto del grande Nicola Chiaromonte sul "Mondo" di Pannunzio: "Tutto era disposto da Luchino Visconti con grande decoro e rispetto, tranne l'umore di due nostre attrici, visibilmente indispettite per qualche oscuro motivo [chissà quali tra le sopra elencate? Non lo sapremo mai! *N.d.r.*]. Non si voleva che ricordare la Duse, e infatti il ricordo della Duse passò nella sala: inafferrabile, come solo può riuscire il ricordo di quell'essere tra tutti effimero che è l'attore. La cui arte è la più evanescente di tutte le creazioni umane: consiste in quel nulla in cui ricade ogni sera quando ha concluso la sua parte. Eleonora Duse chiamava questo vuoto "la fodera" e ne provava una specie di nausea, dando il meglio di sé, di non essere mai se stessa e di non poterlo mai essere, per cui ancora giovane era tormentata dal desiderio di abbandonare il teatro. Eleonora Duse non esisteva: era un puro desiderio di essere...". A questo tanto insondabile quanto irrisolvibile mistero-dilemma Guerrieri dedicò la parte preponderante della sua vita di appassionato, studioso e ricercatore, come ricordò efficacemente Luciano Lucignani scrivendone per "la Repubblica" il 10 gennaio 1994, in occasione dell'uscita di due suoi volumi postumi, uno dei quali era la fondamentale raccolta *Eleonora Duse, nove saggi* (Bulzoni 1993): "Fu il desiderio di perfezione la causa del fallimento del grande progetto che gli era costato trent'anni di lavoro: scrivere la biografia di Eleonora Duse. Con le ricerche compiute in tutte le maggiori biblioteche d'Europa (Russia compresa) e d'America, Guerrieri era riuscito a mettere insieme qualcosa d'impensabile: uno schedario nel quale la vita della grande attrice era seguita *giorno per giorno*, dal momento del debutto alla morte a Pittsburgh, ossia dal 1878 al 1924. Una mole di documenti dalla quale, come certo capì poco prima di morire, non sarebbe mai riuscito ad estrarre le poche centinaia di cartelle che avrebbero dovuto formare il volume. [Che avrebbe dovuto comparire nella prestigiosa collana "La vita sociale della nuova Italia", fondata e diretta da Nino Valeri per la Utet. Più volte vanamente sollecitatagli dall'editore, e della quale l'autore riuscì soltanto ad anticipare il sommario, nel 1983. *N.d.r.*]. Un dramma che, a suo modo, ha sapore simbolico: sapere troppo equivale a saper troppo poco (o a non sapere nulla). Ordinare il materiale raccolto nei vari modi in cui, via via, aveva pensato di sistemarlo, ormai non era più possibile. Quando se ne rese conto, Gerardo decise di gettare la spugna. Non era il tipo da accettare il fallimento e preferì uccidersi". Per ragioni anagrafiche, a differenza di Cechov e Chaplin, Gobetti e d'Amico, Guerrieri non aveva potuto vedere dal vivo il suo idolo artistico. Eppure la devozione appassionata e probabilmente irripetibile, se coniugata al lavoro dello studioso la provvidenzialmente disgiunta dall'autolesionismo del perfezionista, gli avrebbe di fatto consentito quasi di ridarle vita. Le sue decisive importanza e incidenza -solo apparentemente sotto traccia- nella vita del teatro e della cultura del nostro paese nei decenni compresi fra i Quaranta e gli Ottanta del secolo scorso necessiterebbero di ulteriori e costanti studi e approfondimenti. Basterebbe analizzare l'importanza decisiva, anche per le scelte di messinscena dei principali teatri italiani nel periodo corrispondente, rivestita dal'einaudiana "Collezione di teatro", da lui cofondata e condiretta con Paolo Grassi a partire dal 1962.

(n.l.)

Ritratto di diva #10

Marilyn Monroe

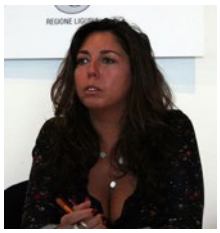
Con la sua morte il mondo perde un po' di bellezza.
("New York Times", 6 agosto 1962)

Barbara Rossi

È difficile immaginarsi una Monroe novantenne. Si sa, i Miti non invecchiano, non vengono scalfiti dalle ingiurie del tempo, dal decadimento del corpo dovuto all'età. Il corpo di Marilyn, poi - all'anagrafe Norma Jeane Mortenson Baker Monroe, nata a Los Angeles il primo giugno 1926 - carnale ed etereo, malizioso e bambino, è stato trasformato dall'industria cinematografica americana prima e poi dalla cultura pop in un simulacro, un simbolo divino d'irraggiungibile bellezza e seduzione. A Marilyn si sottrasse molto: il controllo del proprio corpo, della propria bellezza, manipolati, dati in pasto ai giornalisti, ai fotografi, ai produttori, all'industria spietata dello *star system* degli Anni Cinquanta: Norma Jeane, quella "bellissima bambina", come la definì lo scrittore Truman Capote, venne dal primo istante associata a un'altra grande diva hollywoodiana, Jean Harlow, e diventò la dumb blonde, la bionda svampita, l'oca giuliva mangiauomini. Le venne portata via, in sostanza, la possibilità di essere un'attrice, oltre che una star, e di affermare la propria identità di donna, al di là del modello femminile che incarnava. Marilyn lottò tutta la vita per riconquistare la libertà sia a livello artistico che personale. Il cinema hollywoodiano la fissò nell'immaginario collettivo come l'incarnazione di una sessualità esplicita e trionfante, e allora Marilyn la stemperò (in maniera assolutamente nuova per l'epoca) con una forte dose di autoironia, nei personaggi femminili che la resero celebre a livello mondiale: dalla Rose di *Niagara* alla Lorelei di *Gli uomini preferiscono le bionde*, dalla Pola di *Come sposare un milionario* alla Ragazza di *Quando la moglie è in vacanza* e alla Sugar di *A qualcuno piace caldo*, i due capolavori di Billy Wilder. Tuttavia Marilyn sapeva di non essere solo ciò che appariva («Quel che ho dentro nessuno lo vede. Ho pensieri bellissimi che pesano come una lapide. Vi prego: fatemi parlare!», scrisse in una poesia): per dimostrarlo al mondo intero, oltre che a se stessa, nel 1955 iniziò a frequentare i corsi dell'Actors Studio di Lee Strasberg, nel disperato quanto illusorio tentativo di sottrarsi alla prigionia delle grandi case di produzione, contribuendo ad inaugurare una nuova era del divismo hollywoodiano classico. L'esperienza dell'Actors Studio si rivelò fallimentare sia sul piano artistico che privato (il Metodo, facendo affiorare emozioni e ricordi sepolti, esacerbava le sue nevrosi), ma non riuscì ad intaccare la bellezza d'attrice di Marilyn, nonostante l'irreversibile peggioramento delle sue condizioni psicofisiche e delle performance sul set, fino al baratro finale. Anche nella vita sentimentale Norma Jeane, tra passioni, drammi e amori sbagliati, dal matrimonio con il campione di baseball Joe Di Maggio a quello con il drammaturgo Arthur Miller, sino alle chiacchierate relazioni con i Kennedy, fu alla perenne ricerca di qualcuno che sapesse vedere oltre la maschera che Hollywood le aveva fatto indossare. Nonostante il rapporto tormentato con il sistema divistico americano, con gli amori e il proprio passato (la madre, Gladys, aveva problemi psichiatrici e la diede precocemente in affido), Marilyn aveva il dono di trasformarsi davanti alla macchina da presa, sublimando angosce e dolori nel contatto con l'obiettivo. Venuta al mondo quando a Hollywood spopolavano sul grande schermo i volti intensi di Greta Garbo e Marlene Dietrich, star dal fascino androgino e ambiguo delle quali costituì il carnale controcanto, si rivelò sin dagli esordi, come scrive la studiosa Cristina Jandelli, "una declinazione radiosa dell'essere umano che un impasto chimico è in grado di rendere ancora più seducente". Si dice addirittura che la sua pelle emanasse una luce, una radiosità particolare. Dalla notte del 5 agosto 1962, in cui morì in circostanze misteriose, Marilyn Monroe è entrata nella leggenda, per sempre avvolta da quell'alone mitico che spinse Cesare Zavattini a definirla «l'unica attrice che ho amato». Il mondo delle arti figurative, della musica e della comunicazione in genere continuano oggi a celebrare nostalgicamente e con qualsiasi strumento mediatico la «povera sorellina minore...la prima oltre le porte del mondo abbandonato al suo destino di morte», come la cantò Pasolini ne *La rabbia*. L'omaggio più commovente a Marilyn da parte della cultura pop contemporanea, che pure ha contribuito a spersonalizzarla (vedi le celebri riproduzioni seriali di Andy Warhol del volto della diva), rimane, nel 1973, quello di Elton John, e della sua *Candle In The Wind*. «Goodbye Norma Jean. Your candle burned out long before your legend ever did». «Arrivederci Norma Jean. La tua candela si è consumata molto prima di quanto non abbia mai fatto la tua leggenda».

Barbara Rossi

Festival di Sanremo 2020! Finalmente tutti inclusi!


Tiziana Voarino

Il Festival di Sanremo 2020 si è concluso da qualche settimana. Sono ormai passate e superate le ondate di notizie, scoop e pettegolezzi sulle star straniere partecipanti, sui concorrenti, sugli animatori, sui ruoli femminili alla conduzione, sui presentatori e tutto quanto fa spettacolo. Quest'anno, una volta terminato il Festival, almeno una dinamica innescata durante le serate non cade "propriamente nell'ombra". Questa edizione del Festival di Sanremo ha infatti segnato un passaggio rilevante per la Rai, ma anche per il suo pubblico, nel poter pensare e recepire un mondo sempre più inclusivo, anche dal punto di vista della fruizione. E' stato questo Sanremo ad aprire il varco. Il Festival di Sanremo si afferma come grande evento, ripreso e messo in onda in diretta, assolutamente complesso per la quantità di persone che si avvicendano sul palco, dall'organizzazione scrupolosa, per i ritmi narrativi e per le aggressive esigenze di spettacolo nel dover mantenere lo spettatore incollato allo schermo e nell'attualizzare lo show. La kermesse sanremese conclusa è stata veramente inclusiva per il pubblico e nella storia della Rai, in osservanza del contratto di servizio sull'accessibilità dell'offerta che prevede il potenziamento delle attività di comunicazione intralinguistica per sordi e ciechi. Si è così avuto un upgrade dei servizi di accessibilità per rendere pienamente fruibile il Festival di Sanremo a tutti gli spettatori, aggiungendo agli ormai consolidati sottotitoli per non udenti, l'audiodescrizione in diretta e l'interpretazione in lingua dei segni italiana (LIS) dell'intera manifestazione. Per la prima volta in assoluto le cinque serate del Festival sono stati eseguite, in diretta appunto, anche nella lingua dei segni italiana su Ray Play in contemporanea con la messa in onda. Il servizio si è svolto così: contemporaneamente alla diretta di Rai1, nello Studio 4 di via Teulada, in un contesto virtuale in perfetta coerenza e continuità con quanto accade sul palco dell'Ariston, quindici performer appositamente selezionati da RAI Casting, di cui tre sordi hanno interpretato in LIS tutti i brani delle cinque serate, compresi gli ospiti musicali. I performer sono stati selezioni anche per le loro capacità espressive e artistiche e per le abilità di catalizzare il pubblico. Accanto a loro, gli interpreti che normalmente collaborano con Rai per la traduzione in LIS dei TG hanno invece interpretato con i segni la conduzione e gli altri segmenti. Per la prima volta nella storia del Servizio Pubblico gli audiodescrittori e gli speaker della Rai sul Digitale Terrestre hanno anche consentito a tutti i ciechi e ipovedenti la totale fruibilità del Festival, descrivendone la manifestazione in diretta mediante un accurato lavoro di preparazione nella descrizione della scenografia, degli abiti che sono sempre un buon motivo di ammirazione o di critica, dei presentatori, degli ospiti e dei cantanti concorrenti e dei meccanismi di gara. Tutte e cinque le serate sono state anche interamente sottotitolate dallo studio di produzione sottotitoli di Saxa Rubra con la messa in onda, in diretta, dei sottotitoli preparati anche con dell'ausilio di consulenti musicali, in modo da garantire una fedele sincronia tra sottotitolo e musicalità del singolo brano. La responsabile del Servizio Accessibilità Rai Maria Chiara Andriello esprime la soddisfazione per essere comunque riusciti a concretizzare un sistema di attività preposte all'accessibilità complesso come quello del Festival di Sanremo, non solo una macchina da guerra per l'organizzazione e la messa in scena, ma proprio per "il bello della diretta". "Senza dubbio è stato un investimento per lo spiegamento di operatori e professionisti del settore accessibilità coinvolti. Inoltre, va assolutamente considerato il fattore "diretta" con scalette mai chiuse, ma sempre aperte fino al momento dell' "in onda", anzi con gag e battute improvvisate in determinati contesti, imprevisti risolvibili solo con l'affidabilità e l 'abilità del tempismo di conduttori e artisti sul palco, o inquadrature del regista che sicuramente implicano una scelta di proposta visiva piuttosto che un'altra: non se ne può avere informazione, fino al momento in cui si vede trasmessa. Consideriamo questo Sanremo non un punto di arrivo per l'accessibilità relativa ai prodotti Rai, ma un punto di partenza con margini di miglioramento e ulteriori progressi". Bisogna considerare che, soprattutto per le audiodescrizioni per non vedenti, le porzioni, i segmenti di Festival visti in televisione non attraversati da parlato, o dal cantato – nello specifico caso del Festival di Sanremo- sono gli spazi temporali utili per inserire le descrizioni atte a far comprendere cosa accade sul palco o nella scena che seguirà . Nella diretta televisiva può essere veramente complesso. Non è come in un film, in un episodio di una serie, per cui l'audiodescrittore può usare un tempo garantito dall'interpretazione dei personaggi e dallo script. Il progetto di "Sanremo inclusivo" va visto anche come occasione per i professionisti di acquisire un valore aggiunto nel lor lavoro davvero unico, come ci conferma Laura Giordani presente nel team degli audiodescrittori alla postazione Rai sanremese. Adattatrice e dialoghista, membro Associazione Italiana Adattatori e dialoghisti Cinetelevisivi, da molti anni è anche professionista specializzata nel curare le audio descrizione "Lavorare per l'accessibilità alle audiodescrizioni live del Festival di Sanremo, è stata un' esperienza di arricchimento lavorativo, in un settore in cui opero da molti anni, rendendo accessibile con le parole ciò che i nostri utenti non possono vedere. Esplorare nuove frontiere in questo campo, é stata un'opportunità unica che mi riempie il cuore. Audiodescrivere dal vivo, rende ancor più chiaro quanto la formazione, l'accuratezza e la sensibilità siano determinanti per svolgere questa professione. Collaborare a un servizio pubblico offerto a 360 gradi è stato davvero un privilegio. Porterò con me un ricordo importante e strumenti formativi rari, in un lavoro come il nostro, bisogna sempre mettersi in discussione continuando ad apprendere affinché il pubblico di riferimento possa essere sempre più soddisfatto dalle audiodescrizioni che curiamo". Il Festival di Sanremo si svolge in Liguria. Possiamo aggiungere che il Premio Tenco pure, la tradizione della scuola dei cantautori genovesi anche. Insieme al Festival Internazionale del Doppiaggio Voci nell'Ombra, nato e cresciuto nella regione, anzi ha compiuto vent'anni, la Liguria si delinea come la Regione della Voce, un brand davvero forte. Ma Voci nell'Ombra non contribuisce solo a questo. E' dall'estate scorsa che promuove la campagna "per vedere ad occhi chiusi": ha caratterizzato la promozione del suo ventennale e il trasferimento a Milano per i premi e gli approfondimenti delle "Voci di Cartoonia" con il Patrocinio Rai, con il contributo di Rai Ragazzi e con la presenza negli interventi del Servizio Pubblico Rai. Ha sostenuto e portato avanti per mesi una forte spinta alla tematica accessibilità e inclusione a tutto tondo verso un reale anello – ricordiamo che Anelli d' Oro sono i premi, gli Oscar del doppiaggio Italiano a Voci nell'Ombra - che unisce qualsiasi spettatore nella fruizione audiovisiva e dal vivo.

Tiziana Voarino

Festival

Bif&st 2020

Adriano Silvestri

Il Bif&st raggiunge l'undicesima edizione, ricca di trecento eventi, e si terrà in otto giorni a Bari (dal 21 al 28 Marzo). Per la prima volta potrà disporre per le proiezioni di tre teatri, a breve distanza l'uno dall'altro: il Petruzzelli, il Piccinni e il Margherita. In questi anni la storia del festival internazionale barese si è articolata proprio seguendo le vicende dei teatri cittadini: la prima edizione, infatti, venne a coincidere con la riapertura del Petruzzelli, dopo la ricostruzione, a seguito dell'incendio che lo aveva distrutto; per la prossima si disporrà dello storico teatro comunale dedicato a Niccolò Piccinni, recentemente riaperto dopo i lavori di riadattamento, e già si prevede, oltre al Margherita, anche la prossima riapertura del vicino Kursaal Santalucia. Le radici del Bif&st - tuttavia - risalgono in realtà a molti anni prima, con la organizzazione di "Europa Cinema", un evento che fu portato nel 1988 da Felice Laudadio a Bari, dopo alcune edizioni a Rimini. Ma la città non era pronta, e soprattutto non era pronta la classe politica, per accogliere e sostenere una iniziativa culturale di questa portata. E bisognerà attendere l'arrivo alla Regione Puglia di Nichi Vendola e Silvia Godelli per poter riaprire il discorso e poter incominciare una nuova avventura con la "edizione zero", in un freddo Gennaio del 2009. Del resto già nel dopoguerra (prima ancora della ripresa della Mostra di Venezia) c'era stata a Bari l'iniziativa di quello che fu certamente il primo festival cinematografico dell'Italia libera: fu organizzato nel Cinema Impero (peraltro poi demolito) da due giovani, che non riuscirono a dargli continuità, ma che si sarebbero - in seguito - affermati facendo i giornalisti: Piero Virgintino, come critico de "La Gazzetta del Mezzogiorno", e Bepi Marzulli, poi direttore delle riviste "Femme" e "Mariages" a Parigi. E arriviamo ai giorni d'oggi. Il film d'apertura è *Bombshell, la Voce dello Scandalo* di Jay Roach con interpreti Charlize Theron, Nicole Kidman, Margot Robbie e John Lithgow, in proiezione in Anteprima per l'Italia. Basato su fatti realmente accaduti, racconta l'incredibile storia delle donne che hanno spodestato l'uomo che ha contribuito a creare il più potente e controverso impero dei media di tutti i tempi, Fox News. Premio Oscar per trucco e parrucco. Il film sarà in sala dal 26 Marzo con 01 Distribution. Anteprima di produzione italiana per *Favolacce*, regia e sceneggiatura di Damiano e Fabio D'Innocenzo. Nel cast: Elio Germano, Barbara Chichiarelli, Lino Musella: "Una favola nera che racconta, senza filtri, le dinamiche che legano i rapporti umani all'interno di una comunità di famiglie, in un mondo apparentemente normale, dove la rabbia e la disperazione sono pronte ad esplodere..." Tra le le Anteprime internazionali, anche *Emma* di Autumn de Wilde ("Aristocratica, Incantevole, Deliziosa": adattamento della commedia di Jane Austen, sulla ricerca della persona giusta e del lieto fine. Emma Woodhouse vive tra relazioni sbagliate e passi falsi per trovare l'amore); *Les Traducteurs* di Régis Roinsard (Nove traduttori lavorano, isolati in una casa senza contatti con l'esterno, su un grande successo letterario. Presto le prime pagine del romanzo vengono pubblicate su internet, e un hacker minaccia di rivelarne tutto il testo, chiedendo un riscatto); *Das Vorspiel/ The Audition* di Denisha Hardeman (Anna insegna in un liceo musicale e, contro il parere dei colleghi, impone l'ammissione di uno studente di talento. Per prepararlo all'esame, trascura la sua famiglia.). Felice Laudadio, ideatore e direttore artistico del Festival, ha precisato che ha provveduto ad eliminare il film di produzione egiziana - che era previsto in calendario - a seguito degli sviluppi del caso Regeni. Da segnalare un grande concerto con l'orchestra della Fondazione Petruzzelli dedicato a Federico Fellini, con esecuzione di musiche di Nino Rota e di Nicola Piovani e con l'intervento di Roberto Benigni, che dovrebbe tenere anche una Lezione di Cinema. Le lezioni già confermate riguardano Ken Loach, Helen Mirren e Raffaella Leone. È programmato un grande tributo a Mario Monicelli, con decine di film: l'immagine dello stesso regista, riprodotta sul poster del festival, è opera di Pino Settanni. La sezione Panorama internazionale prevede la proiezione di dodici film provenienti da tutta Europa. Il Bif&st dedica poi una rassegna di otto titoli a Leone Film Group - fondato nel 1989 da Sergio Leone - fra i più importanti leader europei nella produzione e nella distribuzione. Il festival ospiterà inoltre cinque film per affrontare la violenza sulle donne, seguiti da incontri con personalità della cultura, del diritto, della società civile; confermata la sezione Cinema e Medicina, che sarà dedicata a film su malattia e salute e in particolare sulle malattie mentali, con dibattitti e discussioni, con medici, psicologi, sociologi. Da segnalare la ripetizione di un interessante incontro sul legal thriller, con proiezione di spezzoni e scene di film, aventi al centro la figura dell'avvocato, e con un legale, Enzo Augusto, che li commenterà e - prendendo spunto dagli stessi - spiegherà agli spettatori le tecniche di indagine, le fasi di accusa e di difesa, gli interrogatori e i contro-interrogatori, le arringhe, il ruolo delle giurie popolari e il verdetto finale. Sono in programma anche proiezioni dedicate al tema "Donne, Diritto e Cinema" con la partecipazione di Susanna Camusso. Previsto un evento per ricordare grandi personaggi scomparsi come Ugo Gregoretti e Andrea Camilleri, attraverso video di interviste e di lezioni. Per il Ciclo "National Geographic" è in calendario la proiezione di sette film dedicati alla scienza. Verrà presentato in anteprima *Il Tesoro Nascosto delle Isole Tremiti* di Flavio Oliva. Da segnalare il convegno "Reframing Film Festivals. Histories, Cultures, Economies". Dopo la sessione alla Università Ca' Foscari, la seconda parte sarà ospitata dal Bif&st, con la partecipazione di docenti universitari, studiosi, ricercatori, direttori e programmatori di festival, curatori artistici e critici cinematografici per discutere delle migliaia di festival di cinema che si tengono in tutto il Mondo. Le premiazioni si terranno tutte le sere e sono annunciati riconoscimenti, tra gli altri, per Pupi Avati, Marco Bellocchio, Massimo Cantini Parrini, Paola Cortellesi, Marco D'Amore, Paolo Del Brocco, Pier Francesco Favino, Matteo Garrone, Taylor Hackford, Raffaella Leone, Micaela Ramazzotti, Toni Servillo. Laboratori di regia, sceneggiatura, critica, montaggio si svolgeranno a a cura di Francesco Munzi, Franco Bernini, Paolo D'Agostini e Walter Fasano. Il Bif&st, presieduto da Margarethe von Trotta, con Enrico Magrelli consulente direzione artistica, è posto sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica, con patrocinio del Mibact e del Comitato Fellini 100, promosso da Regione Puglia con Comune di Bari. La presentazione si è tenuta nei giorni scorsi a Roma con la partecipazione di Simonetta Dellomonaco, Presidente Apulia Film Commission e Michele Emiliano, Presidente Regione Puglia. Tutti i dettagli saranno forniti nella conferenza annunciata per il 9 Marzo a Bari.

Adriano Silvestri

Il tempo e la mente quanto-relativistica: la fenomenologia del reale/favoloso

Giovanni Mazzallo

L'esperienza costante dell'attualità del mondo fonda l'atavica idea secondo cui fra la realtà (fisico-storica) e la favola (il fantastico, il fiabesco, il meraviglioso, il misterioso) intercorre una netta linea di demarcazione facente sì che i i due elementi siano non-comunicanti (essendo considerati parallelamente separati) di modo che il primo assorbe completamente il secondo poiché quest'ultimo deve la sua esistenza al primo e non può trovare realizzazione che non sia mediata dalla mente produttrice di fantasia (suscettibile di manifestazione tanto nelle molteplici espressioni dell'arte quanto in forme più o meno gravi di alienazione dalla realtà) che opera nella contingenza della materialità. L'immaginario discende necessariamente dal concreto poiché il favoloso può collocarsi utilmente nel reale unicamente attraverso l'elaborazione creativa praticata dalla mente del soggetto che conosce e fa esperienza della vita e dal cui vissuto tangibile (mediato dai sensi) ha poi origine il mitico nella sua (inizialmente astratta in apparenza) immaterialità che, in relazione allo stato mentale del soggetto (dato dalla combinazione della sua configurazione genetico-cerebrale e della sua esistenza e concezione (capacità derivante in larga parte dalle sue innate facoltà intellettive, oltre che dall'ambiente di formazione) della sua esistenza e dell'esistenza in generale), può declinarsi mediante l'azione e la tecnica nelle costruzioni poietico-scientifiche dell'ingegno o nell'architettura (distruttiva per l'esistere dato dalla verità oggettiva dei fatti e delle entità) di realtà devianti valide unilateralmente solo per il creatore (soggettivamente). Le credenze della (e nella) realtà inglobano e soppiantano le credenze della (e nella) favola che si rivelano meri prodotti della realtà che non potranno mai aspirare al suo stesso status di prioritaria legittimità ontologica perché hanno pur sempre bisogno della concrezione per venire ad essere (in un primo momento nella fisicità del sistema nervoso centrale del soggetto che attua la sua creatività formulando mentalmente i pensieri e i sogni ed esprimendoli verbalmente o in altre forme di comunicazione (quindi sempre e ineludibilmente materialmente, fisicamente), in un secondo momento nella traduzione dell'immaginazione in opere definite frutto della potenza della fantasia che infine viene estrinsecata (estroiettata dalla mente nelle esteriorizzazioni della materialità). La stessa presunta immaterialità del favoloso è, quindi, confutata alla luce del suo stretto rapporto di dipendenza ontologica dal reale che è l'unico elemento che davvero esiste e ciò che davvero esiste è tutto ciò che è materia (e soggetto alla materializzazione senza cui nulla ha carattere di esistenza), compresa ineluttabilmente la fantasia. Seguendo però la logica temporale di costituzione dei confini di circoscrizione atti alla delimitazione di ciò che è reale e di ciò che non lo è, si dispiega la possibilità di scoprire come in verità la realtà in sé contenga proprietà caratteristiche di tutto ciò che va al di là delle barriere della pura materialità (ossia della fantasia nella sua pura immaterialità) risiedenti nella stessa composizione microscopica della materia che (come confermato e studiato dalla fisica quantistica) è retta da principi e meccaniche che poco si accordano con la conoscenza tradizionale del mondo fisico e l'impostazione classica di riflessione sulle sue strutturali fondamenta e tendono (ipoteticamente) a sovvertire la prospettiva canonica in merito alla distinzione e all'interpretazione della distinzione fra reale e favoloso proponendo un nuovo modello rivoluzionario della realtà fisica che amplia il concetto stesso di reale modificandolo grandemente in virtù del panorama offerto sulla nuova rappresentazione della materialità. In tale prospetto, la materia comprende quell'idea inestirpabile dell'intelletto che fa da sfondo archetipico per la comprensione della realtà in ogni sua espletazione e che (nonostante la sua imprescindibilità, poiché senza di essa il pensiero non sarebbe formulabile e l'esistenza (oltre a non avere senso) non avrebbe svolgimento) non può mai trovarsi realizzata materialmente per la sua stessa natura, ossia l'idea dell'*infinito*. L'intera materialità, ogni suo aspetto è manifestazione (necessariamente finita, altrimenti non vi sarebbe) dell'infinito perché è l'esito naturale di riduzione delle infinite possibilità presenti in natura ad uniche soluzioni che realizzano certe determinate possibilità (invece di altre), lasciando ovviamente sempre la possibilità che nel tempo tutte le altre si possano realizzare. L'infinità compresa approssimativamente nella materialità è direttamente afferrabile dall'intelletto col concetto di numero, con cui (pur non potendo naturalmente carpire aritmeticamente l'infinita interminabilità delle sequenze dei numeri reali) è possibile capire il fondamento infinitario stante alla base della conformazione della realtà e, quantificando di conseguenza la materia, scoprire come lo stesso atomo sia tutt'altro che indivisibile nella sua unitarietà (in quanto costituito da diverse serie di particelle subatomiche legate fra loro su scale altamente energetiche su cui si sofferma l'odierna teoria quantistica dei campi (congiuntamente alla cromodinamica quantistica) che tratta della fisica del microscopico) e, pur concedendo l'eventualità di reperire *la particella di Dio* (si pensi al bosone (col relativo campo) di Higgs), si attesti a un livello di realtà disgiunto dalla materialità macroscopica in cui (in teoria) infinite (tipologie di) particelle potrebbero costituire l'atomo (pertanto la materia) procedendo infinitamente (con ipotetici acceleratori di particelle iperpotenziati) verso particelle sempre più minuscole, sempre più ineffabili senza aver mai una fine. L'infinità microscopica (il vero principio della materialità) comprende ogni possibilità (relativamente all'istituirsi degli atomi con le loro similarità e differenze (da cui si formano i vari elementi chimici), quindi della materia, quindi della realtà, quindi degli infiniti universi paralleli (basti pensare alla tesi del multiverso quantistico ricavabile da una certa interpretazione della teoria delle stringhe)), la *possibilità* è la natura dell'infinito, il *tempo* (unità con lo spazio, perché non c'è tempo senza spazio (lo spazio per e di avvertire il tempo nel suo decorrere (anche nell'eternità lo si può avvertire perché è il tempo che perennemente si mantiene uguale a sé)) e non c'è spazio senza tempo (il tempo definisce l'esistenza e gli esistenti (quindi il loro spazio) essendo il motore della realtà), quindi lo *spazio-tempo*) è la matrice di espressione dell'infinito (dallo spazio-tempo quantistico discreto e discontinuo della microfisica infinita onnicomprensiva delle infinite possibilità al continuum spazio-temporale classico-relativistico della macrofisica discretizzante l'onnicomprensività probabilistica dello spazio-tempo quantistico in enti singoli stagliantisi in uno spazio-tempo continuo (transizione che la gravità quantistica tenta di studiare e spiegare per conciliare la fisica dei quanti e la teoria della relatività generale)). La vera fonte della materialità è dunque fondata nelle infinite possibilità della microfisica infinita onnicomprensiva che risulta essere la reale *materia* (l'autentica sorgente della realtà fisica). La materia

"La strada entra nella casa" di Umberto Boccioni (1911) è custodito nel Sprengel Museum di Hannover

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

non è più dunque (solo) l'ordinaria macrofisica, ma è (soprattutto) l'Infinito (con la sua natura di Possibilità (concetto di per sé immateriale perché la possibilità, in quanto tale, non ha ancestralmente una sua definizione) e la sua strutturazione ontologica di Spazio-Tempo (concetto altrettanto immateriale che, pur costituendo e definendo l'esistenza della realtà, proprio per questo non è una "cosa" individuabile alla stregua degli oggetti, in quanto affonda le proprie radici nell'Infinito stante a fondamento del Tutto)). La materia (come visto nel caso della realtà microfisica) è quindi immaterialità in cui è primordialmente tutto possibile. Dalla materia ha nascita la *forma*, ossia la realtà macrofisica scaturente dalla finitizzazione morfologica delle possibilità inducente alla realizzazione dell'esistenza ordinaria e degli enti (quindi alla realtà a cui si è abituati). Nella realtà microfisica è pertanto il limite del favoloso (limite latente perché si manifesta nel suo trascendente non-apparire (=nascondimento) nelle finitizzazioni macrofisiche) a dare forma alla realtà, il favoloso si rivela essere il regno delle infinite possibilità (ciò che non è possibile nel proprio universo si può realizzare in universi paralleli distanti infiniti gradi di separazione). La mente (=il soggetto) si riconosce come identità (che in sé cambia continuamente col fluire del tempo, con la crescita e l'invecchiamento) per la sua memoria che trattiene il tempo macrofisico (=relativistico) della forma dell'Essere che ha vissuto (e che quindi è stato, dato che tutti gli enti animati ed inanimati sono spazio-tempo (l'essenza fisica è costituita da atomi di tempo difficilmente rilevabili)) con le sue facoltà sensoriali e intellettive in tutte le sue molteplici storie, forme e tempi propri (caratteristici del soggetto considerato, l'ossatura dell'identità personale è rivestita del patchwork componentesi dalle varie esperienze vissute nel tempo). La memoria è il (sesto) senso della mente che comprende tutti gli altri ed è la traccia fondamentale della presenza della vita instillata dal Tempo nelle finitizzazioni dell'Essere (dimenticando (si pensi al morbo di Alzheimer) è come se si morisse mentre si è ancora vivi avendo perso il senso della propria identità e della propria esistenza, un'esistenza non più viva ma morta). Il senso del tempo è la memoria (per trattenere gli istanti, i periodi, i ricordi), la memoria rappresenta l'interiorità (il senso e il significato costruiti e dati alle situazioni, alle esperienze, al vissuto, alla propria esistenza sulla base di ciò che si è diventati (la propria forma, solida e fluido-dinamica allo stesso tempo) nel tempo con gli eventi ontologicamente limitanti dell'"*ex-sistere*" (in latino uscire dall'immobilità, il divenire) che conformano la persona). Chi si è (l'identità) dipende dalla forma di chi si è (gli uomini si differenziano anche in base al modo in cui hanno vissuto); la forma è solida in relazione al tempo che si è stati (il passato, che definisce l'identità quando è in fase di formazione fondamentale) e fluido-dinamica in relazione al tempo futuro che si sarà (l'aspettare (etimologicamente, proiettarsi verso e guardare con attenzione ciò che sarà) è la vita e cambia e arricchisce (esperienze, crescita, invecchiamento) l'identità formata trattenuta nella sua fondamentalità). Il limite del favoloso è (la) realtà, che è stata preservata nel pensiero e nel linguaggio (la mitologia, la letteratura, i racconti che hanno contribuito allo sviluppo delle civiltà e servono alla formazione fanciullesca per stimolare creatività e pensiero), rispecchia la primitività ontologica dell'Essere (le infinite possibilità da cui ogni cosa proviene) e deve essere debitamente riconsiderata affinché le si possa dare la sua giusta collocazione nel vicendevole rapporto di "artigianato" cronotopo-umanità (lo spazio-tempo definisce (la storia e gli antenati) gli uomini, che, a loro volta, definiscono con le loro gesta lo spazio-tempo presente e futuro in base a quello passato). La materia macrofisica ordinaria è la forma della vera materia microfisica in cui giace il misterioso della favola le cui credenze sono le credenze della realtà (materia (l'infinito) e forma (il finito) non si danno l'uno senza l'altra). La mente (nella sua subatomica fisicità quantistica) risente degli echi delle infinite possibilità microfisiche, elabora fantasie, produce sogni di ogni genere (fantastici e non), crea miti, narra leggende e storie (creazioni e creature fantastiche che possono vivere in altri infiniti universi paralleli dove tutto è possibile) avvertendo il potenziale trascendente favoloso che estrae dall'ordinario (lo stra-ordinario) restituendo un senso e un significato più completo della vita ordinaria (che molto spesso scompare e non si recupera nel pensiero e nel linguaggio macrofisico-ordinario che si sedimenta e sostituisce quello originario e fanciullesco microfisico-straordinario della metafora che comprende e aiuta l'esistere). Il misterioso del favoloso è il misterioso del reale (scoperto nella sua infinità, la materia è il mistero originario). La mente quanto-relativistica trattiene il tempo macrofisico della forma dell'Essere ed è il riflesso del tempo microfisico della materia dell'Essere. La fantasia è la Realtà (e il bambino già lo sa).

Jacek Yerka

Giovanni Mazzallo

Festival

ValdarnoCinema Film Festival

Continuano a pervenire le iscrizioni per partecipare al concorso 2020.
Un'opportunità per tutti gli autori del cinema indipendente per concorrere allo storico festival che si svolgerà dal 29 Aprile – 3 Maggio 2020 a San Giovanni Valdarno presso il Cinema Teatro Masaccio.
Ricordiamo che il bando è disponibile presso il sito www.valdarnocinemafilmfestival.it.
L'iscrizione è gratuita. Possono concorrere film di ogni genere e durata, sia lungometraggi sia corti. Quattro le sezioni previste: fiction, sperimentali documentari, animazione.
Le opere devono essere state prodotte dopo il 1 gennaio 2019.
Per iscriversi compilare il modulo online www.valdarnocinemafilmfestival.it/…/iscrizioni…/participate/
La commissione selezionatrice ha già iniziato a scegliere i film da ammettere in concorso. I titoli saranno resi noti subito dopo la scadenza del 15 marzo prossimo.
Intanto il Festival annuncia la collaborazione con Il Polo Universitario Penitenziario dell'Università di Firenze. Quest'anno ValdarnoCinema varerà un progetto sociale e culturale che prevede la costituzione di due giurie della Casa Circondariale di Prato "La Dogaia" e la Casa Circondariale Maschile Mario Gozzini di Firenze che assegneranno un premio alla migliore opera in concorso.
Un nuovo e significativo contributo alle attività impegnate nell'ambito del sociale che si aggiunge al rinnovato Premio Franco Basaglia.

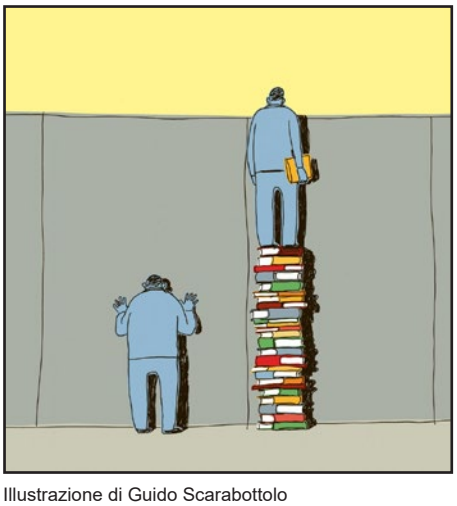


Illustrazione di Guido Scarabottolo

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale di Diari di Cineclub di YouTube mese di Febbraio. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

Nicola De Carlo

Cinema Underground | Alberto Grifi
Bellaria Video Omaggio |https://youtu.be/Yschdh9Stpg
Omaggio ad Alberto Grifi - Videoframmenti Bellaria '93 a cura di Dario Zonta. Sono presenti, tra gli altri, Antonio Rezza, Enrico Ghezzi e Marco Ferreri. Un grazie a Paola Pannicellli.

In Viaggio con Patrizia alla Festa del Cinema di Roma 2007 |https://youtu.be/KacTJjPjEPo
Il film documentario "In viaggio con Patrizia" proiettato alla Festa Internazionale del Cinema di Roma, sezione Extra, il giorno 20 ottobre 2007, il primo film che l'Associazione culturale Alberto Grifi ha recuperato, ri-editato e terminato dopo la scomparsa del caro Alberto. Estratti dal film e i contributi di Sandro Costa, Ivan Grifi e Tatti Sanguineti.

Premio speciale Festa del Cinema di Roma ad Alberto Grifi 11 marzo 2007 |https://youtu.be/fsUVm49Adcc
La Festa del Cinema, in collaborazione con l'Associazione culturale Alberto Grifi, Apollo 11 e la Cineteca di Bologna, rende omaggio al piu' grande autore del cinema sperimentale italiano dagli anni '60 ad oggi: Alberto Grifi. L'11 marzo 2007, all'Auditorium Parco della Musica di Roma fu proiettato il suo film piu' noto, *Anna*, realizzato con Massimo Sarchielli, e successivamente fu consegnato al regista il Premio Speciale Festa del Cinema ("per la ricerca e l'indipendenza di tutta la sua opera cinematografica") con cui la Festa intese segnalare e consacrare il percorso inconfondibile di un filmaker che non somiglia a nessun altro. Questo video documenta i momenti più significativi della serata.

Alberto Grifi alla 61° Mostra del Cinema di Venezia |https://youtu.be/Zoy7qumjt3c
Il video documenta la presenza di Alberto Grifi alla 61° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (1-11 settembre 2004) diretta da Marco Muller. Il programma della Biennale prevede la proiezione di due opere di Alberto Grifi all'interno della sezione "Underground Italia" per una retrospettiva sul cinema italiano dimenticato, un cinema che rappresenta una delle uniche testimonianze di un periodo intenso quanto mistificato della nostra storia. Le due opere presenti sono: "Verifica incerta" e "Transfert per camera verso Virulentia"

Cinema Underground | Adamo Vergine
"Ciao Ciao" |https://youtu.be/9vMM-7eTNvE
Experimental short film by Adamo Vergine (1967).

Cinema Underground |Alfredo Leonardi
Schegge di utopia |https://youtu.be/cMhO8H-b5Io |

E noi che siamo la forza del mondo (1971) |https://youtu.be/rxq_maQB8GQ

Cinema Underground |Tonino De Bernardi
660secondi, Il cinema indipendente | https://youtu.be/0hDXB7zBTto

Cinema Underground | Mario Ferrero
Amarsi male (1968) | https://youtu.be/kMFfh-zihpKU

Cinema Underground | Paolo Brunatto
Schegge di utopia |https://youtu.be/N9d-QyfMHBuk

Massimo Bacigalupo
Schegge di utopia |https://youtu.be/31kmnN-SBu38

Cinema Underground | Gianfranco Baruchello Schegge di utopia |https://youtu.be/qFyR1XvADGk

Cinema Underground | Anna Lajolo e Guido Lombardi
Schegge di utopia |https://youtu.be/ObIX-gon2y6A

Qui si parla di Stanlio e Ollio
S.O.S. Stanlio e Ollio: il recupero del film antologico "VIA CONVENTO" (1947) | https://youtu.be/IQWthW_fGAs
Antologia di two reels scelti tra quelli del periodo più proficuo e fantasioso del duo Stan Laurel & Oliver Hardy e il cui titolo si rifaceva in chiave parodica al leggendario kolossal e successo cinematografico hollywoodiano «Via col vento» (Gone with the Wind, 1939), "Via convento" apparve nelle sale cinematografiche italiane nel secondo dopoguerra (1947). Il film era ricavato abbinando tre cortometraggi comici già usciti in Italia negli anni '30 ma adattati con nuovo doppiaggio – Scram, Me and My Pal e One Good Turn. In quest'ultimo, di James W. Horne, Stanlio e Ollio, vittime della Depressione, si sentono paladini di tutte le cause perse, regalandoci fotogrammi indimenticabili, intrisi di humor e comicità.
L'intera colonna sonora del film è stata ricostruita a partire da più elementi sopravvissuti in pellicola 35mm (ad eccezione di soli 10 secondi di dialogo andati perduti, probabilmente già sullo stesso negativo, reintegrati in inglese con sottotitoli in italiano), e anche mediante lo studio e la digitalizzazione di pellicole 16mm conservate in archivi privati e pubblici. Il doppiaggio in questione riporta le voci di Alberto Sordi e Mauro Zambuto, tornato ora al suo massimo splendore per questo titolo grazie al progetto SOS STANLIO E OLLIO.

a cura di Nicola De Carlo

cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da
fic Federazione Italiana Cineforum

E' uscito Cineforum n. 591

SOMMARIO 591
editoriale
Storie
Il gran numero di film arrivati nelle sale tra i mesi di dicembre e gennaio non solo ha dato qualche problema di impaginazione alla vostra affezionata rivista «Cineforum», costringendoci a un paio di drastiche e dolorose decisioni, ossia a far slittare al prossimo numero due "Primipiani" dedicati a titoli usciti negli ultimi giorni del periodo compreso nel piano iniziale di pubblicazione, per i quali non abbiamo potuto trovare posto in queste pagine. La circostanza contingente non ha potuto non suggerirci anche una riflessione di ordine più generale, che merita certamente approfondimenti futuri. Come è agevole verificare immediatamente scorrendo il sommario di questo numero, ci troviamo di fronte a film di ogni tipo, originati da approcci diversissimi, a racconti che muovono da spunti e da mondi narrativi quanto mai differenti: la grande Storia (passata e presente), la letteratura, le vicende quotidiane di individui al cui posto potremmo tranquillamente esserci noi; il vero e il verosimile intrecciati senza soluzione di continuità così come lo sono ragione e sentimento messi a dura prova nell'affrontare tanta narrazione, cercando ogni volta lo sguardo "giusto" per *definirla* e *comprenderla*. È innegabile ormai – e qui arrivo al punto – che la nostra esistenza per così dire "reale" si accompagna a una quantità di finzione narrativa talmente abnorme, che attraversa e dalla quale è continuamente attraversata, con conseguenze quanto meno problematiche sul rapporto che si instaura, a causa di questa sovrapposizione, fra ciò che siamo (o pensiamo di essere) e ciò in cui ci identifichiamo e spesso finiamo per proiettarci. Il confine fra le due dimensioni, quella "reale" e quella raccontata, è sottile e poroso; i due flussi si rimescolano talvolta in modo imprevedibile al punto da formarne uno solo nel quale è tutto sommato agevole e non insensato riconoscersi. Gli universi finzionali che premono su questa sottilissima barriera fino ad annullarla in una sorta di dissolvenza incrociata sono a portata di mano: per fruirne non è più necessario uscire di casa alla ricerca di una sala cinematografica, basta un telecomando, una tastiera. Piattaforme virtuali dispensano film e serie televisive secondo una logica di pervasività che ci spinge a una resa allettante più che una resistenza dai dubbi risultati. Ci muoviamo, in definitiva tra fantasmi di libertà personale e proiezioni fantasmatiche di noi stessi in una narratività diffusa alla ricerca di un'identità sempre sfuggente, *larvale* ma tutt'altro che spaventevole, anzi donatrice di gratificazioni per alcuni immediate e compensatrici, per altri mediate, intellettuali e per questo foriere di ulteriori affascinanti dissidi interiori su cui ci piace, in fondo, continuare a scrivere. La bellezza non ci salverà, ma l'amore con cui ci dedichiamo alla sua ricerca ci restituisce comunque un'immagine della salvezza. E questo ci è d'aiuto.

Adriano Piccardi
Storie p. 03
primopiano
L'ufficiale e la spia p. 04
Anton Giulio Mancino
Testimone binoculare p. 06
Roberto Chiesi
Nella nebbia della persecuzione p. 10
Nuccio Lodato
De Méliès à Polański: cent vingt ans avec l'*Affaire* p. 13
primopiano
Pinocchio p. 16
Roberto Lasagna
Una fantasia umanistica p. 18
Claudio Gaetani
Un bambino vero. Strane storie di Pinocchio p. 22
i film
Massimo Tria
La ragazza d'autunno di Kantemir Balagov p. 27
Nicola Rossello
Ritratto della giovane in fiamme di Céline Sciamma p. 30
Paola Brunetta
Storia di un matrimonio di Noah Baumbach *p.33*
Luca Malavasi
Un giorno di pioggia a New York di Woody Allen *p. 36*
Manuela Russo
Dio è donna e si chiama Petrunya di Teona Strugar Mitevska *p. 39*
Matteo Mazza
Dov'è il mio corpo? di Jérémie Clapin *p. 42*
Elisa Baldini
Piccole donne di Greta Gerwig p. 45
Alessandro Lanfranchi
Atlantique di Mati Diop p. 48
Roberto Chiesi
Tutti i ricordi di Claire di Julie Bertuccelli p. 51
Claudia Bertolé
Il terzo omicidio di Kore-eda Hirokazu p. 54
Emanuele Di Nicola
Il Paradiso Probabilmente di Elia Suleiman p. 57
Tina Porcelli
Sorry, We Missed You di Ken Loach p. 60
Giampiero Frasca
Light of My Life di Casey Affleck p. 63
Simone Soranna
Star Wars: L'ascesa di Skywalker di J.J. Abrams p. 66
Rinaldo Vignati, Stefano Lalla
Vivere – Che fine ha fatto Bernadette? p. 69
Festival
Torino Film Festival p. 72
Alberto Morsiani/Se piangi, se ridi… Il concorso di Torino 2019 tra Malick e Monet p. 73
Giampiero Frasca/After Hours p. 75
Lorenzo Rossi/Festa Mobile p. 77
Manuela Russo/Teona Strugar Mitevska, singolare femminile p. 79
Edoardo Peretti/Onde p. 81
Alessandro Uccelli/Torino DOC p. 83
Chiara Zingariello/L'horror classico 1919-1969, una storia di paura e desiderio p. 85
Paola Brunetta/Sole Luna Doc Film Festival 2019 p. 88
le lune del cinema
a cura di Barbara Rossi p. 92

Siamo vicini a tutti i 'troiani' di oggi!

"... Ho sempre avuto un debole per i troiani e una forte antipatia per gli achei e in questo sono confortato dall'opinione che anche il vecchio Omero la pensasse così, malgrado fosse probabilmente greco"
Fabrizio De André

Siamo vicini a tutti i popoli oppressi, vessati e massacrati! Siamo vicini al popolo Kurdo e ai combattenti internazionalisti che, come avvenne per la Spagna franchista, sono arrivati nel Rojava per stare dalla parte giusta. Siamo vicini ai militanti e agli attivisti ai quali viene negato il dissenso e "dedicata la sorveglianza speciale". Ai migranti "relitti e abbandonati" ad uso e consumo delle guerre e delle nuove strategie di schiavizzazione. Definiti 'in fuga', 'rifugiati', se sono sotto le bombe, 'profughi' se devono abbandonare le loro terre e le loro vite, 'extracomunitari', se lavorano nelle nostre fabbriche, nelle nostre case e nei nostri ristoranti, 'clandestini' se li trovano nei nostri campi di pomodoro, nei nostri agrumeti del sud o nei nostri meleti nelle valli nordiche. Clandestini, se non li trovano più nelle nostre acque. "Per la stessa ragione del viaggio"... siamo in mare! Siamo in mare per compiere il nuovo viaggio, l'ottavo "sotto il vento e le vele deandreiane". Siamo in mare non solo per riaprire i porti, ma per riaprire le porte, le finestre e i balconi e i cervelli e i cuori! Non è più tollerabile accettare la "normalità" delle guerre e "il terrore" delle migrazioni, non è più accettabile vivere in una società di potenti, politici schizofrenici e signori della guerra che ... "Vengono, vanno, ritornano e magari si fermano tanti giorni che non vedi più il sole e le stelle e ti sembra di non conoscere più il posto dove stai. Vanno, vengono ... e si mettono li tra noi e il cielo. Per lasciarci solo una voglia di pioggia.".

Gerardo Ferrara

Ritorna in mare Buon Compleanno Faber con la sua VIII edizione

Marco Asunis

1^ parte

Al via l'VIII edizione di *Buon Compleanno Faber*, caparbiamente *"sulle rotte di Fabrizio De Andrè, ma non una cover, non un omaggio e nemmeno un ricordo... "*. Con questo consueto *incipit* è presentato ancora una volta in Sardegna questo originale festival, una regione che De Andrè ha tanto amato. Nonostante l'esperienza di un sequestro drammatico insieme a Dori Ghezzi. Siamo di fronte a un ricco e variegato progetto culturale che per l'ennesima volta prova a fare un piccolo miracolo, cioè a raccogliere e a sviluppare un pensiero non per *"rimasterizzare* le opere e né tanto meno *totemizzare* la figura di De Andrè, ma per riesaminare la sua poetica, la sua visione sociale del mondo ...". Da qui la ragione di dedicare l'VIII edizione del festival *BCF* a due figure simboliche della nostra contemporaneità, Carola Rackete, coraggiosa capitana della *Sea Watch*, e il valoroso volontario Lorenzo Orsetti, nome di battaglia *Orso*, il *foreign fighter* italiano ucciso nel nord della Siria nella guerra contro l'ISIS. A partire dall'autorevole riconoscimento del patrocinio della *Fondazione De Andrè*, si è delineato un percorso culturale e politico, che iniziato ai primi di Febbraio si concluderà a metà Marzo. Un progetto ricco di pensiero e di emozioni, ideato e organizzato da Gerardo Ferrara, instancabile poliedrico direttore artistico, musicista e giornalista free lance formatosi nella emittente libera bresciana di "Radio Onda d'Urto'. E' dalla sua particolare vena e sensibilità artistica che si è ispirato e sviluppato il progetto *BCF 2020*, come del resto tutti quelli precedenti, articolatosi in 31 giornate ricche di musica, letteratura, cinema, arte e impegno civile in diversi comuni dell'area cagliaritana. Cagliari, Monserrato, Sinnai, Dolianova, Settimo San Pietro e Muravera sono diventati così teatro di 70 appuntamenti con più di 100 ospiti che avremo modo di raccontarvi nel dettaglio nel prossimo numero di Aprile di **Diari di Cineclub**.

Marco Asunis

https://buoncompleannofaber.home.blog/

Diari di Cineclub tra gli amici e complici

Il pubblico alla Casa della Cultura di Monserrato, nello sfondo la Mostra "Barcones. Viaggio nel profondo Blu" di Nico Orunesu

Gerardo Ferrara, Giuliana Sgrena e altri ospiti

Foto di gruppo a Monserrato sul palco di BCF

Al Centro Giuliana Sgrena, rappresentanti dell'ANPI provinciale di Cagliari e altri protagonisti di BCF 2020 (Foto del giovane barman di Monserrato)

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XXXVI)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..."

(Profezia avverata)

Paolo Del Debbio

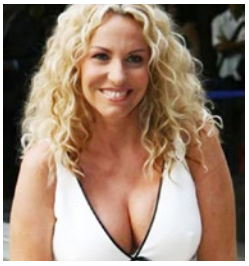
Sandra Milo

Mauro Corona

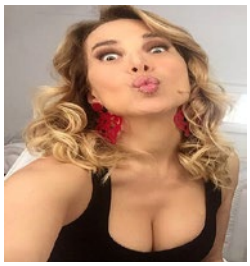
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

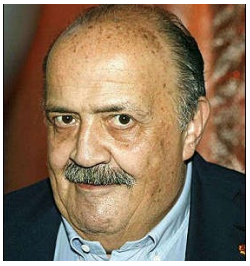
Flavio Insinna

Bruno Vespa

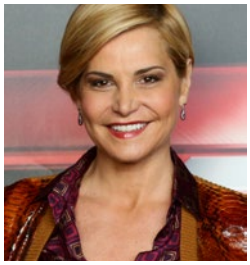
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

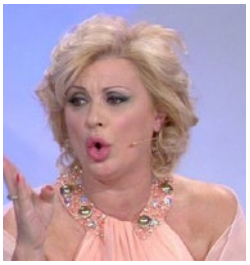
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

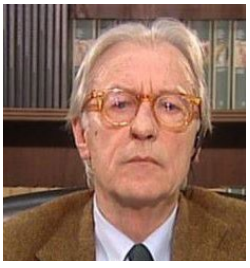
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

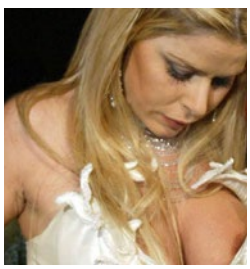
Federica Panicucci

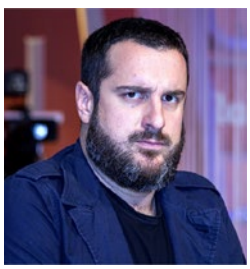
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Nosferatu il principe della notte (1979) di Werner Herzog

La fede è quella sorprendente facoltà data all'uomo che gli dà la capacità di credere in cose che noi sappiamo essere false.
Lucy Harker (Isabelle Adjani) e Il dottor Van Helsing (Walter Ladengast)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriveredìCinema'
Magazine on-line di cinema 2015
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

E' presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinemateritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog/